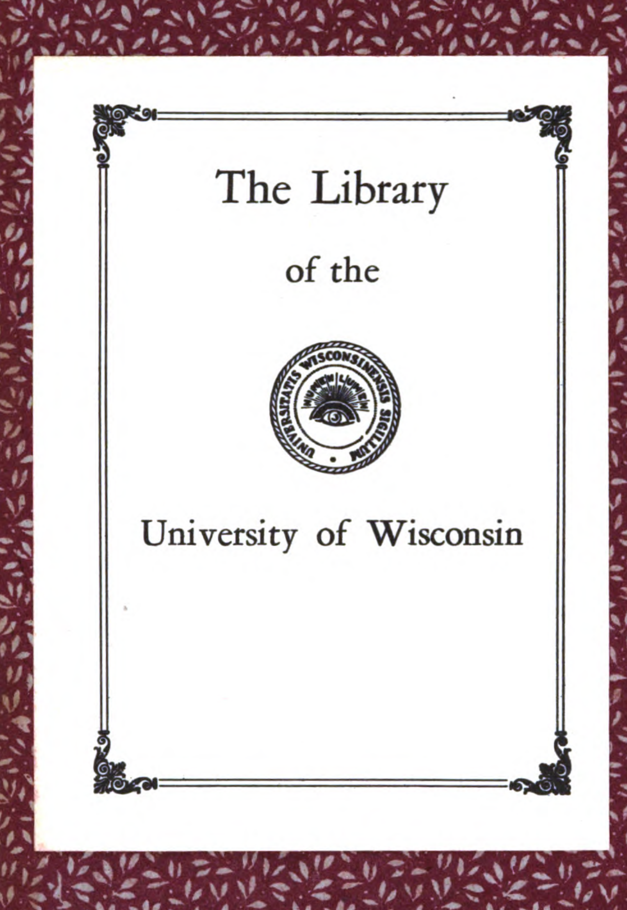



UNIVERSITATIS WISCONSINENSIS SIGILLUM
NUMEN LUMEN



BIBLIOTECA DE IDEAS DEL SIGLO XX

LA DECADENCIA DE OCCIDENTE

BOSQUEJO DE UNA MORFOLOGÍA DE LA HISTORIA UNIVERSAL

POR

OSWALD SPENGLER

PRIMERA PARTE

FORMA Y REALIDAD

VOLUMEN II

ESPASA-CALPE, S. A.

OBRAS PUBLICADAS EN ESTA BIBLIOTECA

1.—Rickert: Ciencia cultural y ciencia natural.
2.—Born: La teoría de la relatividad de Einstein.
3.—Uxküll: Ideas para una concepción biológica del mundo.
4.—Spengler: La decadencia de Occidente. Volumen I.
5.—Bonola: Geometrías no euclidianas.
6.—Spengler: La decadencia de Occidente. Volumen II.
7.—Wölfflin: Conceptos fundamentales de la historia del arte.
8.—Spengler: La decadencia de Occidente. Volumen III.
9.—Spengler: La Decadencia de Occidente. Volumen IV.
10.—Hertwig: Génesis de los organismos. Tomo I.
11.—Hertwig: Génesis de los organismos. Tomo II.
12.—Alfredo Adler: Conocimiento del hombre.
13.—Willy Helipach: Geopsique.

Spengler: El hombre y la técnica.
— Años decisivos.
Jean (Sir James): Nuevos fundamentos de la ciencia.
Índice de materias por orden alfabético de La decadencia de Occidente.

LA DECADENCIA DE OCCIDENTE

PRIMERA PARTE

FORMA Y REALIDAD

VOLUMEN II

BIBLIOTECA DE IDEAS DEL SIGLO XX

DIRIGIDA ROR

D. JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Profesor de Filosofía en la Universidad de Madrid

VI

LA DECADENCIA DE OCCIDENTE

POR OSWALD SPENGLER

MADRID

OSWALD SPENGLER

LA DECADENCIA DE OCCIDENTE

BOSQUEJO DE UNA MORFOLOGÍA DE LA HISTORIA UNIVERSAL

TRADUCIDO DEL ALEMÁN POR

MANUEL G. MORENTE

OCTAVA EDICIÓN

PRIMERA PARTE

FORMA Y REALIDAD

VOLUMEN II

ESPASA-CALPE, S. A.
MADRID
1948

 PRINTED IN SPAIN

TALLERES TIPOGRÁFICOS DE LA EDITORIAL ESPASA-CALPE, S. A.

CAPITULO IV

MUSICA Y PLASTICA

I

LAS ARTES PLASTICAS

I

El sentimiento cósmico de la humanidad superior ha hallado su expresión simbólica más clara—prescindiendo de los círculos de representaciones matemáticonaturalistas y del simbolismo de sus conceptos fundamentales—en las artes plásticas. Las artes plásticas son innumerables y *entre ellas debe incluirse la música*. En efecto, si en vez de considerar la música independientemente de las artes pictóricoplásticas se hubiesen incorporado sus modalidades, tan varias, a las investigaciones sobre la evolución de la historia del arte, mucho se habría adelantado en la inteligencia del fin que persigue esa evolución. No llegaremos nunca a concebir el impulso creador que actúa en las artes *no verbales* (1), si a la diferencia entre los

(1) Cuando la palabra—signo que sirve para comunicar la intelección—llega a convertirse en un elemento de expresión artística, la conciencia humana vigilante deja entonces de constituir un conjunto expresivo o que recibe impresiones. Los sonidos verbales, incluso cuando se emplean artísticamente—y no hablemos de la palabra *leída*, que en las culturas superiores es el medio de que se vale la literatura propiamente dicha—, separan insensiblemente la audición de la intelección, pues el sentido habitual de las palabras entra también en juego; y bajo la creciente influencia del arte verbal llegan asimismo las artes no verbales a emplear recursos expresivos que dan a los motivos artísticos ciertas significaciones verbales. Así nace la *alegoría*, que no es otra cosa que un motivo, *con significación verbal*, como en la escultura barroca desde Bernini. Así la pintura muchas veces se convierte en una especie

recursos ópticos y los recursos acústicos le damos más valor que el de una circunstancia meramente externa. *No* es eso lo que distingue unas artes de otras. ¡Arte de la vista y arte del oído! Decir esto es no decir nada. Sólo el siglo XIX ha podido exagerar de ese modo el posible valor de las condiciones *fisiológicas*, incluso las de la expresión, de la recepción, de la transmisión. Ni los cuadros «cantantes» de Claudio de Lorena o de Watteau están hechos propiamente para los ojos del cuerpo, ni la música de amplias espaciosidades, desde Bach, está hecha para los oídos del cuerpo. La relación antigua entre la obra de arte y el órgano del sentido, relación en que siempre se piensa, aunque inexactamente, cuando se habla de este tema, es muy distinta, mucho más sencilla y material que la nuestra. Nosotros *leemos Otelo* y *Fausto;* nosotros *estudiamos* las partituras. Esto quiere decir que nosotros substituímos un órgano del sentido a otro, para que el espíritu de esas obras actúe sobre el nuestro en toda su pureza. Continuamente apelamos de los sentidos externos a los «internos», a la imaginación, facultad netamente fáustica, que no tiene el menor carácter «antiguo». Sólo así puede comprenderse esa infinita sucesión de escenas que hay en Shakespeare y que es tan contraria a la antigua unidad de lugar; y en el caso extremo, que es justamente el *Fausto* de Goethe, resulta imposible una verdadera representación, una representación que agote íntegramente el contenido de la obra. Pero lo mismo sucede en la música. Ya se trate del recitado *a capella* de estilo palestriniano o, en mayor grado todavía, de las pasiones de Heinrich Schütz, de las fugas de Bach, de los últimos cuartetos de Beethoven y del *Tristán*,

---

de escritura hecha con figuras (como sucede en Bizancio desde el segundo Concilio de Nicea (787), en un arte, por tanto, que le arrebata al artista la facultad de elegir y ordenar las figuras. Así también se distinguen las arias de Gluck, cuyas melodías brotan del sentido del texto, de las arias de Alessandro Scarlatti, cuyos textos, en sí mismos indiferentes, sirven sólo para sostener la voz. El contrapunto del alto gótico, en el siglo XIII, no tiene para nada en cuenta la significación de las palabras; es pura y simplemente *una arquitectura de voces humanas*, con varios textos, incluso de distintos idiomas, textos espirituales y profanos, que se cantaban a la vez.

lo que tras la impresión sensible vivimos realmente es un mundo de otras impresiones harto diferentes, un mundo que se nos aparece todo riquezas y profundidades, un mundo del que sólo por medio de imágenes traslaticias podemos hablar y comunicar alguna cosa; pues la armonía evoca en nosotros rutilantes colores, pardos sombríos y dorados matices, ocasos, altas cumbres de lejanas sierras, tormentas, paisajes primaverales, ciudades sumergidas, rostros extraños. No es un azar el que Beethoven haya compuesto sus últimas obras estando sordo. Esta sordera cortó, por decirlo así, el último ligamen sensible. Para esta música, la vista y el oído son *por igual* puentes que conducen al alma; y nada más. Pero este modo visionario de gozar el arte le es totalmente extraño al hombre griego. El griego *palpa* el mármol con la mirada; el sonido pastoso del aulos le produce una impresión de contacto *corpóreo*. Los ojos y los oídos son para él receptores de la impresión rotunda, *completa*. En cambio para nosotros, desde la época del gótico, ya no tienen los sentidos esa función.

En realidad, los sonidos son algo extenso, limitado, numerable, como las líneas y los colores; y el mismo carácter tienen también la armonía, la melodía, la rima, el ritmo, como la perspectiva, la proporción, la sombra y el contorno. La diferencia entre dos géneros de pintura puede ser infinitamente mayor que la diferencia entre la pintura y la música de una misma época. Comparados con una estatua de Miron, pertenecen a uno y el mismo arte un paisaje de Poussin y la cantata pastoral para música de cámara, de esta misma época; Rembrandt y las composiciones para órgano de Buxtehude, Pachelbel y Bach; Guardi y las óperas de Mozart. El lenguaje de formas *interiores* que nos hablan todas estas obras es de tal manera idéntico, que ante esta identidad se desvanece la diferencia entre los medios ópticos y los medios acústicos.

La estética ha concedido siempre un valor supremo a las diferencias conceptuales, intemporales, que existen entre las distintas ramas del arte. Ello obedece simplemente a que no ha sabido penetrar en lo profundo del problema. Las artes son

unidades vitales, y lo vital no admite división. El primer cuidado de los pedantes eruditos ha sido empero siempre el de trazar separaciones en el territorio infinito del arte, atendiendo a los recursos y a las técnicas más exteriores. Así, se ha dividido el arte en artes particulares que se suponen eternas —¡con principios formales inmutables!—. Así se ha distinguido la «música» de la «pintura», la «música» del «drama», la «pintura» de la «plástica», pasando luego a definir lo que sea «la» pintura, «la» plástica, «la» tragedia. Pero el lenguaje de las formas técnicas no es casi más que la *máscara* de la obra propiamente dicha. El estilo no es, como pensaba Semper—espíritu superficial, legítimo contemporáneo de Darwin y del materialismo—, el producto del material, de la técnica y del fin. Por el contrario, el estilo es algo que la inteligencia artística no puede captar; es una revelación metafísica, es una misteriosa constricción, un sino. Y no tiene nada que ver con los límites materiales de las artes particulares.

Atribuir una importancia fundamental a la división de las artes según las condiciones de la impresión sensible es, pues, malograr desde luego el problema de la forma. ¿Es lícito considerar la plástica en general como una especie artística para deducir luego sus leyes universales? Pero, ¿qué es la «plástica»? ¡«La» pintura!... no existe. El que no sienta que los dibujos de Rafael y los dibujos de Ticiano, compuestos aquéllos de contornos y éstos de manchas de luz y de sombra, pertenecen a dos artes diferentes; que el arte de Giotto o de Mantegna y el arte de Vermeers o de Van Goyen no tienen apenas relación, pues los unos crean con la pincelada una especie de relieve y los otros evocan una a modo de música en la superficie cromática, mientras que por otra parte un fresco de Polignoto y un mosaico de Rávena no pueden ni siquiera por su técnica incluirse en la especie pintura; el que no sienta esto no comprenderá nunca los problemas más profundos del arte. ¿Qué tiene que ver un aguafuerte con el arte de Fra Angélico? ¿Qué una figura de los vasos protocorintios con una vidriera gótica? ¿Qué un relieve egipcio con un relieve del Partenón?

Si las artes tienen límites—límites de su *alma* convertida en forma—habrán de ser *históricos*, pero no técnicos o fisiológicos (1). Un arte es un organismo, no un sistema. No hay un género artístico que atraviese los siglos y las culturas. Aun en aquellos casos en que, como en el Renacimiento, ciertas supuestas tradiciones técnicas confunden al pronto la visión, pareciendo demostrar que las leyes del arte antiguo conservan una eterna validez, existe en el fondo una completa diferenciación. En el arte grecorromano no hay *nada* que tenga la menor afinidad con el lenguaje de las formas que nos hablan una estatua de Donatello, un cuadro de Signorelli, una fachada de Miguel Angel. Quien tiene afinidad *íntima* con el Quattrocento es exclusivamente el gótico de la misma época. Sin duda, los retratos egipcios han «influído» sobre el tipo arcaico del Apolo griego y las pinturas sepulcrales etruscas sobre las representaciones toscanas primitivas. Pero esto no tiene mayor significación. Es como cuando Bach escribe una fuga sobre un tema ajeno, para mostrar lo que puede expresar con él. Todo arte singular, el paisaje chino como la plástica egipcia y el contrapunto gótico, vive *una sola vez*, y nunca se repite con su alma y su simbolismo típicos.

2

El concepto de la forma adquiere aquí un sentido de enorme amplitud. No sólo el instrumento técnico, no sólo el lenguaje de las formas, sino también *la elección del género artístico* es un medio de expresión. En la vida de los artistas hay creaciones de obras maestras que hacen época; v. gr.: en Rem-

(1) El resultado de nuestros métodos eruditos es una historia del arte, de la cual queda excluída la historia de la música. La historia del arte constituye un elemento esencial de toda buena educación; en cambio la historia de la música es cosa de especialistas. Pero esto es lo mismo que si quisiéramos escribir la historia de Grecia, excluyendo a Esparta. Así, la historia «del» arte se convierte en una falsificación de buena fe.

brandt, la *Ronda de noche;* en Wágner, los *Maestros cantores.* De igual modo, en el ciclo vital de una cultura hay creaciones de *géneros* artísticos que, concebidos como un todo, hacen época también. Cada uno de estos géneros constituye un organismo en sí, que no tiene ni predecesores ni sucesores, si prescindimos de los aspectos puramente externos. Toda teoría, toda técnica y convención forma parte de su carácter propio, sin nada de perdurable, sin valor alguno universal. Así, pues, podemos investigar cuándo una de estas artes comienza a vivir y cuándo se extingue y desaparece; podemos preguntarnos si efectivamente se extingue o si se convierte en otra; podemos indagar por qué tal o cuál arte falta o predomina en tal o cuál cultura. Y todos estos problemas son problemas de la forma, en el más alto sentido; no de otro modo que esos otros problemas de por qué tal o cuál pintor o músico renuncia—inconscientemente—a emplear determinados matices o armonías y prefiere usar de otros hasta el punto de podérsele identificar por ello.

La teoría del arte no ha reconocido todavía la importancia de este grupo de problemas. Y sin embargo, este aspecto de una fisiognómica de las artes es el que nos da la clave para llegar a comprenderlas. Hasta ahora, sin examinar la grave cuestión que aquí planteamos, se ha creído que todas las artes —partiendo de la ya citada «división»—eran posibles siempre y en todas partes; y cuando se advertía la falta de alguna de ellas achacábase a la ausencia fortuita de personalidades creadoras, o de circunstancias favorables, o de Mecenas capaces de promover «el progreso del arte». Pero esto es justamente lo que yo llamo trasladar el principio de causalidad desde el mundo de lo producido al mundo del producirse. No teniendo ojos capaces de penetrar en la muy diferente lógica y necesidad de la vida, del *sino*, con sus posibilidades expresivas, que ni pueden evitarse ni *pueden repetirse nunca*, hubieron de acudir los historiógrafos a las causas palpables, situadas en el primer plano para construir una secuencia superficial de acontecimientos históricoartísticos.

Ya al principio de este libro nos hemos referido a esa torpe

imagen de una progresiva evolución de «la humanidad», en línea recta, pasando por la Antigüedad, la Edad Media y la Edad Moderna, imagen que nos ha impedido llegar a una visión verdadera de la historia y de la estructura de las culturas superiores. La historia del arte nos ofrece ahora un ejemplo especialmente claro de esa errónea concepción. Después de haber admitido como evidente la existencia de ciertos géneros artísticos constantes y bien definidos, se ha bosquejado la historia de todos ellos, siguiendo el esquema también evidente de Antigüedad, Edad Media y Edad Moderna. Claro está que en esa historia no podían encontrar acomodo ni el arte de la India y del Asia Oriental, ni el arte de Axum y de Saba, ni el arte de los Sasánidas y de Rusia, las cuales, por lo tanto, fueron tratadas como un apéndice o en absoluto olvidadas, sin que nadie, ante tamaña consecuencia, comprendiese lo absurdo del método. A toda costa había que llenar el esquema con hechos; y, sin reparo alguno, se persiguió una serie absurda de alzas y bajas. Las épocas de inmovilidad fueron calificadas de «pausas naturales». Se dijo «épocas de decadencia» para designar los momentos en que, en realidad, fallecía un arte grande. Se llamaron «épocas de resurrección» a aquellas en que, claramente, para la mirada imparcial, nacía un arte *nuevo* en otro paisaje, como expresión de otra humanidad. Todavía se enseña hoy que el Renacimiento fué una resurrección del arte antiguo. Y de todo ello se saca por último la consecuencia de que es posible y legítimo dar nuevos impulsos a ciertas artes que se encuentran moribundas o ya muertas—el momento presente es un verdadero campo de batalla—, empleando para lograrlo conscientes renovaciones, programas o «resurrecciones» violentas.

El carácter orgánico de esas grandes artes se manifiesta muy a las claras en el problema que su brusca muerte nos plantea. En efecto, las artes mayores suelen acabar de una manera súbita—el drama ático, con Eurípides; la plástica florentina, con Miguel Angel; la música instrumental, con Liszt, Wágner y Bruckner—. ¿Por qué? Estos finales repentinos producen la impresión de un verdadero símbolo. Si bien se mira,

se verá que nunca se ha intentado de veras «resucitar» *una sola* de las artes importantes.

Nada del estilo de las pirámides ha pasado al dórico. No hay *nada* que una el templo antiguo a las basílicas orientales, pues aunque las basílicas emplearon la columna antigua como elemento arquitectónico—que es lo más importante para la mirada superficial—, este hecho no tiene mayor importancia que el empleo por Goethe de la mitología antigua en su noche clásica de la Walpurgis. Creer que en el siglo XV resucitó en Occidente un arte antiguo, es una fantasía bien extraña. La antigüedad, en su período posterior, hubo de renunciar a una música de gran estilo, cuyas posibilidades se habían dado en la edad primera del dórico, como lo demuestra la significación que tuvo la vieja Esparta—en ella actuaron Terpandro, Thaletas, Alkman, cuando el arte de la estatua empezaba a brotar en otras tierras—para toda la música que se produjo después. De igual modo, el arabesco anuló todos los ensayos que la cultura mágica hiciera al principio en el retrato de frente, en el huecorrelieve y en el mosaico. Asimismo la pintura al óleo de los venecianos y la música instrumental del barroco hizo desaparecer toda la plástica que había nacido a la sombra de las catedrales góticas de Chartres, Reims, Bamberga, Naumburgo y finalmente en la Nuremberga de Peter Vischer y en la Florencia de Verrocchio.

3

Entre el templo de Poseidon, en Poestum, y la catedral de Ulm, obras maduras del dórico y del gótico, hay la misma diferencia que entre la geometría euclidiana de las superficies limitantes y la geometría analítica de las posiciones ocupadas por los puntos en el espacio relativamente a los ejes. La arquitectura antigua comienza por fuera. La arquitectura occidental, por dentro. También la arquitectura árabe comienza por dentro; pero dentro se queda. Sólo el alma fáustica necesitó para

expresarse un estilo que, a través de los muros, pugnase por irrumpir en el espacio cósmico sin límites, convirtiendo el interior y el exterior en imágenes correspondientes de uno y el mismo sentimiento cósmico. La basílica y la iglesia cupular pueden muy bien ostentar por fuera un *decorado;* pero esa su parte exterior no constituye su *arquitectura*. Lo que se ve al acercarse a ellas produce el efecto de una protección, de algo que oculta un misterio. El lenguaje de las formas, en la penumbra de la cueva, se dirige sólo a la comunidad de los fieles, y en esto consiste precisamente la afinidad entre los más altos ejemplos de este estilo y las mitreas y catacumbas más humildes. Tal fué la primera expresión fuerte de un alma nueva. Pero tan pronto como el espíritu germánico se hubo adueñado de ese tipo basilical, todos los elementos constructivos comenzaron a cambiar maravillosamente de posición y de sentido. En el norte fáustico, la figura externa de los edificios, desde la catedral hasta la sencilla vivienda, se amolda siempre al sentido con que ha sido hecha la distribución del *espacio interior*. La mezquita nada nos dice de su espacio interior; y en el templo antiguo no le hay. En cambio el edificio fáustico tiene un «*rostro*», no sólo una fachada—mientras que el frontispicio de un perípteros es simplemente un lado del cuerpo arquitectónico, y la cúpula central, por su idea misma, carece de frente y fachada—; y a ese rostro, a esa cabeza va unido un tronco estructurado que se tiende sobre la amplia llanura, como en la catedral de Speier, o se encumbra hacia el cielo, como en la de Reims, con las innumerables flechas de su proyecto primitivo. *El motivo de la fachada*, que mira hacia el espectador y le explica el sentido interno de la casa, predomina no solamente en nuestros grandes edificios, sino también en esa imagen, moteada de ventanas, que ofrecen nuestras calles, nuestras plazas y nuestras ciudades (1).

---

(1) Véase parte II, cap. II, núm. 3. Las calles del antiguo Egipto debieron de tener un aspecto semejante, a juzgar por las tablillas de casas que se han encontrado en Knossos (H. Bossert: *Alt-Creta* [Vieja Creta], 1921, fig. 14). El pílono es una verdadera fachada.



La gran arquitectura primitiva es la madre de todas las artes subsiguientes. Ella determina su selección y su espíritu. Por eso la historia de la plástica «antigua» es un esfuerzo incesante por elevar a la perfección un ideal único, la conquista del cuerpo humano aislado, como compendio y cifra del presente puro, corpóreo. La escultura antigua erige un templo al cuerpo desnudo; como la música fáustica, desde el contrapunto primitivo hasta la frase instrumental del siglo XVIII, levanta una catedral de voces. Nadie ha comprendido el *pathos* de esa tendencia que el alma apolínea desarrolla durante varios siglos, porque nadie ha sentido nunca que el fin a que tendían el relieve arcaico, la pintura de los vasos corintios y el fresco ático no era otro que el cuerpo *puramente material*, el cuerpo *sin alma*, pues el templo del cuerpo humano tampoco tiene «interior». Policleto y Fidias consiguieron al fin dominarlo enteramente. Con extraña ceguera, se ha considerado este género de plástica como universalmente válido, como posible en todas partes, como la plástica en absoluto. Y se ha escrito su historia y su teoría, en la que se han hecho figurar todos los pueblos y todos los tiempos. Nuestros escultores, bajo la influencia de doctrinas renacentistas, recibidas sin crítica, siguen diciendo todavía que el cuerpo desnudo del hombre es el objeto más noble y propio «del» arte plástico. Pero la verdad es que ese arte de la estatua, que consiste en plantar el cuerpo desnudo aislado sobre un plano y en modelarlo por todos sus lados, no ha existido más que una vez, justamente en la cultura antigua y sólo en ella; porque sólo ha habido una cultura, la antigua, que se haya negado por completo a trascender de los límites sensibles en pro del espacio. La estatua egipcia estaba labrada por delante; era, pues, una especie de relieve. Y las estatuas del Renacimiento, que tienen *en apariencia* un sentido antiguo—a quien se le ocurra contarlas, le admirará su escaso número (1)—, son en realidad reminiscencias semigóticas.

(1) Ghiberti y aun Donatello están todavía llenos de goticismo, y Miguel Angel tiene ya un sentimiento barroco, esto es, musical.



La evolución de este arte, que *excluye inflexiblemente el espacio,* llena los tres siglos que van de 650 a 350, desde la plenitud del dórico, momento en que comienza a manifestarse la tendencia a eliminar de las figuras la frontalidad egipcia—en la serie de las imágenes de Apolo (1) se ve muy bien los esfuerzos hechos para *plantear* el problema—hasta los primeros síntomas del helenismo y su pintura de ilusión, con que termina el gran estilo. Nunca se podrá apreciar bien esta plástica si no se la concibe como el arte definitivo y más elevado de la antigüedad, como un arte *que nace de las representaciones artísticas sobre superficies y que habiendo empezado por someterse a la pintura al fresco acaba superándola al fin.* Sin duda, su origen *técnico* puede encontrarse en los ensayos de tratar como figuras la columna arcaica o las lápidas que servían para revestir las paredes de los templos (2); a veces también fueron imitadas obras egipcias (las figuras sentadas del Didimeo de Mileto), aunque son poquísimos los artistas griegos que pudieron verlas. Pero como *ideal* de *forma,* la estatua procede de la pintura arcaica de los vasos, pasando por el relieve. De esa pintura cerámica se origina asimismo el fresco, que también está adherido a una superficie corpórea. La plástica puede considerarse, hasta Miron, como un relieve desprendido de la pared. La figura se convierte, por último, en un cuerpo aislado, tratado por sí mismo junto al cuerpo del edificio, pero que sigue siendo una silueta delante de un muro (3). Excluye la dirección en la profundidad, y se extiende de frente ante el espectador; todavía el Marsias de Miron puede, sin dificultad y sin notables escorzos, reproducirse en vasos y monedas (4). Por

(1) Véase Déonna: *Les Apollons archaïques,* 1909.
(2) Véase Woermann: *Geschichte der Kunst* [Historia del arte], I (1915), página 236. Pueden servir de ejemplos de los primeros la Hera de Cheramyés y la constante tendencia a convertir las columnas en Cariátides; y de lo segundo, la Artemis de Nicandro y su relación con la vieja técnica de las metopas.
(3) La mayor parte de las obras son grupos de frontón o metopas. Pero las mismas figuras de Apolo y las «vírgenes» del Acrópolis no pueden haber estado aisladas.
(4) Véase von Salis: *Kunst der Griechen* [Arte de los griegos], 1919, páginas 47, 98 y siguiente.

eso, de las dos artes mayores que se desenvuelven en la época posterior, desde 650, es el fresco el que lleva sin duda alguna la voz cantante. El caudal de tipos artísticos, bastante exiguo, está siempre dado, al principio, por las figuras de los vasos, a las que muchas veces corresponden exactamente esculturas de época muy posterior. Sabemos que el grupo de los centauros, en el frontón occidental de Olimpia, fué tomado de un cuadro. En el templo de Egina, la evolución del pontón oeste al pontón este significa un gran paso en el sentido de desentenderse de la pintura al fresco y afirmar el valor propio del cuerpo libre. Este cambio se realiza definitivamente en 460 con Policleto. A partir de este momento, ya son los grupos plásticos los que sirven de modelo a la pintura. Pero el modelado cúbico, el modelado que trabaja la estatua para ser contemplada desde *todos los puntos de vista*, no llega a su perfección hasta Lisipo, en el sentido verista, como «un hecho». Hasta entonces, e incluso aun en Praxiteles, vemos en las estatuas un desarrollo lateral, con contornos acusados, de suerte que la figura no adquiere todo su valor sino cuando es contemplada desde uno o dos puntos de vista.

Un testimonio permanente, que demuestra que la plástica de bulto tiene, en efecto, su origen en la pintura, es la policromía del mármol—que el Renacimiento y el clasicismo ignoraban y que hubieran considerado como bárbara (1)—y el empleo del oro y el marfil en las estatuas y los esmaltes que adornaban el bronce brillante, usado en su tono dorado natural.

4

La fase correspondiente del arte occidental llena los tres siglos que van de 1500 a 1800, desde el final del gótico posterior hasta la caída del rococó, y, por lo tanto, hasta el término

(1) Justamente la decidida predilección por la piedra *blanca* es característica de la *oposición* entre el sentimiento antiguo y el sentimiento renacentista.

del gran estilo fáustico. En estos siglos la voluntad de trascender al espacio va penetrando en la conciencia con fuerza cada vez mayor; y, correspondiendo a ello, desarróllase la música instrumental hasta convertirse en el arte predominante. Al principio, en el siglo XVII, la música es todavía como una pintura; pinta por medio del colorido característico que evocan los timbres de los instrumentos, contraponiendo los de cuerda a los de viento, las voces humanas a los sonidos de los cuerpos vibrantes. Inconscientemente, la música aspira a igualar a los grandes maestros, desde Ticiano hasta Velázquez y Rembrandt. Compone cuadros. Cada frase es un tema de contornos definidos que se destacan sobre el fondo del *basso continuo*. Tal es el estilo de la sonata, desde Gabrielli († 1612) hasta Corelli († 1713). La música pinta paisajes heroicos en la cantata pastoral; dibuja un retrato de líneas melódicas en las lamentaciones de Ariadna, de Monteverdi (1608). Pero luego, con los maestros alemanes, todo esto se acaba. Ya no es la pintura la que lleva la dirección. La música se torna *absoluta* y ahora es ella la que—también inconscientemente—domina sobre la pintura y la arquitectura del siglo XVIII. La plástica va siendo eliminada resuelta y progresivamente de las posibilidades profundas contenidas en ese mundo de formas.

Lo que distingue la pintura florentina de la pintura veneciana; lo que caracteriza como dos artes totalmente diferentes la pintura de Rafael y la de Ticiano, es que la primera está imbuída de un espíritu plástico, que empareja sus cuadros con el relieve, mientras que la segunda está animada de un espíritu musical y emplea una técnica de pinceladas visibles y efectos de profundidad atmosférica, que pueden parangonarse con el cromatismo de los violines y de las flautas. Esas dos pinturas forman en verdad una oposición, no una transición. Comprender esto bien es condición decisiva para la inteligencia del *organismo* de esas artes. Aquí justamente es donde debemos precavernos contra la hipótesis de que el arte obedece a «leyes eternas». La pintura es una palabra. La pintura de las vidrieras, en el arte gótico, formaba parte integrante de la arqui-

tectura. Hallábase al servicio del severo simbolismo arquitectónico como la pintura egipcia primitiva, como la pintura árabe primitiva, como todo arte, en el estadio primitivo, sirve siempre al idioma de la piedra. Las figuras vestidas se construían como las catedrales. Los pliegues eran un *ornamento*, de expresión sumamente pura y severa. Y se equivoca mucho el que, partiendo de un punto de vista naturalista-imitativo, critique su «rigidez».

La música también es una palabra vana. «Música» ha habido siempre, en todas partes, *antes* de toda cultura propiamente dicha y aun entre los animales. Pero la música «antigua» de gran estilo no era mas que una *plástica del oído*. Los grupos de cuatro tonos, el cromatismo y la enarmonía (1), tenían un sentido tectónico, no armónico. Reaparece aquí la diferencia entre cuerpo y espacio. La música antigua era monófona. Existían pocos instrumentos, y esos pocos se desenvolvieron en el sentido de dar a los sonidos un carácter plástico. Por eso rechazó la «antiguedad» el arpa egipcia, cuyo timbre no debía ser muy distinto del de nuestro *clavicémbalo*. Pero sobre todo, la melodía antigua—como el verso antiguo, desde Homero hasta la época de Adriano—era un cómputo de cantidades, no una composición de acentos; es decir, que para los antiguos las sílabas eran cuerpos y la extensión de estos cuerpos silábicos determinaba el ritmo. Los encantos sensibles de este arte resultan incomprensibles para nosotros, como lo demuestran los escasos restos que aun nos quedan. Y esto justamente debiera hacernos reflexionar sobre la impresión que se proponían y conseguían producir los frescos y las estatuas. Comprenderíamos entonces que nosotros no podemos jamás revivir la emoción que al contemplarlos sentían los ojos antiguos.

También la música china es ininteligible para nosotros y, según dicen los chinos ilustrados, nosotros somos incapaces

(1) Estos términos están tomados en el sentido alejandrino. En nuestra terminología actual significan cosas muy distintas.



de distinguir los pasajes alegres de los pasajes tristes (1). En cambio, toda nuestra música occidental, *sin distinción*, le produce al chino la sensación de una marcha. Este hecho expresa con superior acierto la impresión que el dinamismo rítmico de nuestra vida produce en el *tao* del alma china, que carece de todo acento rítmico. Pero cualquier extraño percibiría en esa misma forma toda nuestra cultura: la energía de dirección que hay en las naves catedralicias y en la división por pisos de nuestras fachadas, la perspectiva en profundidad de nuestros cuadros, el curso de nuestra tragedia y de nuestra narración, de nuestra técnica y de toda nuestra vida pública y privada. Llevamos ese ritmo en la sangre y por eso nosotros no lo notamos. Pero al entrar en contacto con el ritmo de una vida extraña tiene forzosamente que producir en ella un efecto de insoportable desarmonía.

Otro mundo, muy diferente, es también el de la música árabe. Hasta ahora sólo hemos prestado atención a la música de la seudomórfosis: himnos bizantinos y salmodias judaicas, y aun sólo en aquella parte que ha logrado penetrar en la iglesia del Occidente remoto en forma de antífonas, responsorios y canto ambrosiano. Pero bien se comprende que no solamente las religiones al oeste de Edessa (cultos sincretísticos, sobre todo la religión siria del Sol, la de los gnósticos y la de los mandeos) han tenido música sacra de idéntico estilo, sino también las religiones orientales: mazdeístas, maniqueos, sectarios de Mithra, las sinagogas del Irán y más tarde los nestorianos. Y junto a esta música religiosa se desarrolló también una música alegre y mundana que floreció sobre todo entre los «caballeros» (2) sasanídicos y de la Arabia meridional. Ambas llegaron a su perfección en el estilo árabe, que se extiende desde España hasta la Persia.

De toda esta riqueza, el alma fáustica sólo recogió algunas formas de la Iglesia occidental. Y en seguida, ya en el siglo x

(1) La música rusa nos parece toda ella infinitamente triste, y, sin embargo, los rusos aseguran que a ellos no les produce tal impresión.
(2) Véase parte II, cap. III, núm. 3.

—Hucbaldo, Guido d'Arezzo—, empezó a operar sobre ellas, alterándolas interiormente y convirtiéndolas en «marchas» y símbolos del espacio infinito. Lo primero, por medio del ritmo y del compás de la melodía; lo segundo, por medio de la polifonía (y al mismo tiempo, en la poesía, por medio de la rima). Para comprender esto bien es preciso distinguir en la música el aspecto ornamental y el aspecto imitativo (1); y aunque el carácter transitorio de todas las creaciones sonoras (2) es causa de que sólo conozcamos la cultura musical de Occidente, basta ésta para distinguir con claridad los dos aspectos de la evolución, sin los cuales no es posible comprender la historia del arte. La imitación es alma, paisaje, sentimiento; la ornamentación es forma rigurosa, estilo, escuela. La imitación se manifiesta en ese elemento que nos permite reconocer la música de los diferentes compositores, de los distintos pueblos y razas. La ornamentación se revela en las reglas de la frase musical. Existe en la Europa occidental *una música ornamental de gran estilo*, que es la que corresponde a la plástica antigua propiamente dicha. Esa música vive en íntima relación con la historia de las catedrales; se asemeja mucho a la escolástica y a la mística y sus leyes han nacido en el paisaje materno del alto gótico, entre el Sena y el Escalda. El contrapunto se desarrolla al mismo tiempo que el sistema de los contrafuertes y tiene su origen en el estilo «románico» del discanto y falso bordón, con sus sencillos movimientos paralelo y contrario. Es una arquitectura de voces humanas que, como los grupos de estatuas y las vidrieras, sólo cabe imaginar entre bóvedas de piedra. Es un arte soberano del espacio, de ese mismo espacio que Nicolás de Oresme, obispo de Lisieux (3), concibió matemá-

---

(1) En la música barroca, «imitar» significa algo muy distinto: significa reproducir un motivo con otro colorido (en otra tonalidad).

(2) En efecto, lo único que queda son las notas, las cuales hablan únicamente a quien aun conoce y domina el tono y la ejecución de los medios expresivos correspondientes.

(3) 1323-1382, contemporáneo de Machault y Felipe de Vitry, en cuya generación quedaron definitivamente establecidas las leyes y prohibiciones del contrapunto riguroso.

ticamente por medio de las coordenadas. He aquí la verdadera *rinascita* y *reformatio*, tal como la vió Joaquín de Floris (1) hacia 1200, el nacimiento de un alma nueva, reflejado en el lenguaje de formas de un arte nuevo.

Junto a esa música sacra surge en las aldeas y los castillos una música profana, imitativa, música de trovadores, *minnesingers*, juglares, *ars nova* de las cortes provenzales, que penetra en los palacios de Toscana—hacia 1300, en la época de Dante y Petrarca—. Consiste en melodías de acompañamiento muy sencillo, cuyos sostenidos y bemoles llegan hasta el mismo corazón; en cancioncillas, madrigales, *caccias*, e incluso cuenta entre sus producciones una a modo de opereta galante, el *Juego de Robin y Marion*, de Adán de la Halle. A partir de 1400, esta música da origen a formas de frases a varias voces, el rondó y la balada. Es un «arte» hecho para un público, con escenas que representan la vida, el amor, la caza, los héroes. Lo importante en esta música es la invención melódica, no el simbolismo del desarrollo temático.

Así, pues, podemos diferenciar musicalmente la catedral y el castillo. La catedral *es* música. En el castillo *se hace* música. Aquélla empieza con la teoría, ésta con la improvisación; así se distinguen la vigilia y la existencia, el cantor religioso y el cantor caballero. La imitación se halla más próxima a la vida, a la dirección, y por eso comienza con la melodía. El simbolismo del contrapunto pertenece en cambio a la extensión e interpreta el espacio infinito por medio de la polifonía. De esta manera se constituye un tesoro de reglas «eternas» y un tesoro de melodías populares indestructibles, de los cuales se nutre todavía el siglo XVIII. Esta oposición se expresa también artísticamente en la diferencia de *clases* que existe entre el Renacimiento y la Reforma (2). El gusto cortesano de Florencia contradice el espíritu del contrapunto. La evolución de la frase musical estricta, desde el motete hasta la misa a cuatro voces,

(1) Véase tomo I, pág. 35, y parte II, cap. III, núm. 17.
(2) Véase parte II, cap. III, núm. 18.



fué obra de Dunstaple, Binchois y Dufay (hacia 1430) y permaneció encerrada en el estrecho círculo de la arquitectura gótica. Desde Fra Angélico hasta Miguel Angel, son exclusivamente los grandes neerlandeses los que imperan en la música ornamental. Y Lorenzo de Médicis tuvo que llamar a Dufay porque no había en Florencia quien conociese bien el estilo severo de la Iglesia. En la época en que Leonardo y Rafael pintaban en Italia, actuaban en el Norte Okeghem († 1495) con su escuela y Joaquín Després, elevando la polifonía vocal a la cumbre de su perfeccionamiento formal.

En Roma y Venecia es donde empieza a iniciarse el tránsito al período posterior. Con el barroco, la hegemonía musical pasa a los italianos; pero al mismo tiempo ya la arquitectura deja de ser el arte que lleva la dirección general. Se constituye un grupo de artes fáusticas independientes, en cuyo centro se sitúa la pintura. Hacia 1560, con el estilo *a capella*, de Palestrina y de Orlando Lasso (ambos † en 1594), se acaba la supremacía de la voz humana. El sonido de la voz humana, encerrado en límites estrechos, resulta insuficiente para expresar el apasionado afán de infinito y cede la preeminencia a las resonancias de los coros formados por los instrumentos de cuerda y de viento. Simultáneamente nace en Venecia el estilo ticianesco del nuevo madrigal, cuya agitación melódica reproduce el sentido del texto de un modo que se parece más bien a la pintura. La música gótica era arquitectural y vocal; la barroca es pictórica e instrumental. Aquélla construye; ésta trabaja los motivos. Tal es la diferencia entre la forma impersonal y la expresión personalísima de los grandes maestros. En efecto, las artes todas se han convertido en artes urbanas, y por lo tanto profanas. El arte del *basso continuo*, que nace en Italia poco antes de 1600, necesita virtuosos, no ascetas.

El gran problema consiste ahora en dilatar hasta el infinito el cuerpo sonoro, o mejor dicho, en disolverlo en un *espacio infinito de sonoridades*. El gótico había desarrollado los instrumentos por familias de determinado timbre; ahora aparece la «orquesta», que ya no obedece a las condiciones de la voz hu-

mana, sino que incorpora la voz humana a las demás voces. Esto corresponde al tránsito, que simultáneamente se verifica, del análisis geométrico de Fermat al puramente funcional de Descartes (1). En la *Teoría de la armonía*, por Zarlino (1558), puede verse ya una verdadera perspectiva del puro espacio musical. Comienzan a distinguirse los instrumentos fundamentales de los instrumentos de adorno. El nuevo «motivo» nace de la melodía y la fioritura y su desarrollo conduce a un renacimiento del espíritu contrapuntístico, el estilo fugado, cuyo primer maestro es Frescobaldi y cuya más alta cumbre es Bach. Frente a la misa y al motete, que eran composiciones cantadas, tenemos ahora las grandes formas barrocas, concebidas en sentido puramente instrumental: el oratorio (Carissimi), la cantata (Viadana), la ópera (Monteverdi). Ya sea la melodía del bajo la que «concierte» con las voces altas, ya éstas las que se destaquen sobre el fondo del *basso continuo*, siempre son mundos sonoros, de expresión característica, que se entrecruzan en la infinitud del espacio musical, apoyándose unos en otros, alzándose, anulándose, iluminándose, amenazándose, haciéndose sombra; juego que casi podría explicarse intuitivamente mediante las representaciones del análisis contemporáneo.

Después de estas formas, que pertenecen al primer período, al período pictórico del barroco, vienen en el siglo XVII las diferentes especies de la sonata, la *suite*, la sinfonía, el *concerto grosso*, con una estructura interior cada vez más firme en las frases, en el desarrollo temático y en la modulación. Así queda fijada por fin la gran forma, con cuyo poderoso dinamismo Corelli, Händel y Bach hacen de la música un arte perfectamente incorpóreo, que afirma su hegemonía sobre todo el mundo artístico de Occidente. Cuando Newton y Leibnitz, en 1670, descubrieron el cálculo infinitesimal, estaba ya plenamente desenvuelto el estilo fugado. Y cuando en 1740 empezó Euler a formular la concepción definitiva del análisis funcio-

(1) Véase tomo I, pág. 119.

nal, hallaron Stamitz y su generación la forma última y más perfecta de la ornamentación musical, la frase en cuatro partes, como pura movilidad infinita. Porque entonces aun quedaba un último paso que dar. El tema de la fuga *es*, mientras que el de la nueva frase «deviene». En la fuga, el desarrollo tiene por resultado un cuadro; aquí, un drama. En vez de una serie de imágenes, se produce ahora una secuencia cíclica (1). El origen de este lenguaje musical hállase en las posibilidades, ahora ya realizadas, de nuestra música más profunda e íntima, la de los instrumentos de cuerda. El violín es, sin disputa, el más noble de todos los instrumentos inventados y construídos por el alma fáustica para poder declarar sus últimos secretos. Por eso los momentos más trascendentes y sublimes de nuestra música, los instantes de total transfiguración, se encuentran en los cuartetos de cuerda y en las sonatas de violín. Con *la música de cámara llega el arte occidental a su más alta cima.* El símbolo primario del espacio infinito recibe aquí una expresión tan cumplida y perfecta como el símbolo de la plena corporeidad en el *Doríforo* de Policleto. Esas melodías de los violines, llenas de indecible anhelo, vagando por el espacio sonoro que los quejidos de la orquesta acompañante extienden en derredor; esas melodías de Tartini, de Nardini, de Haydn, de Mozart, de Beethoven, ese es el único arte que puede emparejarse con las grandes obras del Acrópolis.

Así la música fáustica afirma su hegemonía sobre todas las demás artes. Elimina la plástica estatuaria y sólo tolera el arte menor de la porcelana, arte perfectamente musical, refinado, contrario al espíritu antiguo y al Renacimiento, arte inventado en el tiempo en que la música de cámara alcanzaba su definitivo predominio. La plástica gótica es un ornamento enteramente arquitectónico; es, por decirlo así, hojarasca humana. En cambio las estatuas del rococó nos ofrecen el ejemplo notable de una seudoplástica que en realidad vive sometida por completo al lenguaje de las formas musicales. Aquí se ve

(1) Einstein: *Geschichte der Musik* [Historia de la música], pág. 67.

bien hasta qué punto la técnica predominante en los primeros planos de la vida artística puede hallarse en contradicción con el verdadero lenguaje de las formas, oculto tras ella. Compárese la *Venus en cuclillas*, de Coysevox (1686), en el Louvre, con su modelo antiguo en el Vaticano. En aquélla, la plasticidad es musical; en ésta, la plasticidad es verdaderamente plástica. Para describir en aquélla la calidad del movimiento, la cadencia de las líneas, la fluidez esencial de la piedra misma que, como la porcelana, semeja haber perdido su compacta y sólida firmeza, habría que emplear expresiones musicales como *staccato, accelerando, andante, allegro.* Por eso ante una estatua como ésta se experimenta la sensación de que el mármol granulado no es el material conveniente. El artista, con un sentido enteramente contrario a la antigüedad, ha calculado los efectos de luz y de sombra, acomodándose al principio director que orienta la pintura desde Ticiano. Lo que en el siglo XVIII se llama colorido—de un aguafuerte, de un dibujo, de un grupo plástico—significa en realidad música. La música impera en la pintura de Watteau y de Fragonard, en el arte de los Gobelinos, en los pasteles. ¿No hablamos desde entonces de tonalidades en el color y de coloridos en la sonoridad, consagrando así la *homogeneidad* de dos artes en apariencia tan diferentes? Y esas expresiones, ¿no serían absurdas si se aplicasen a *cualquiera* de las artes antiguas? La música ha transformado igualmente la arquitectura del barroco berniniano, infundiéndole su espíritu y convirtiéndola en el rococó, sobre cuya ornamentación trascendente se cierne una «sinfonía» de luces—de sonidos—que resuelve en polifonía y armonía todos los elementos constructivos y reales, artesonados, paredes, arcos. Hay aquí trinos, cadencias, melodías arquitectónicas. Existe una perfecta identidad entre el lenguaje de las formas de esas salas y galerías y el de esta música, compuesta para ser ejecutada en ellas. Dresde y Viena son el centro de ese postrer mundo que se extingue bien pronto, mundo maravilloso de músicas *visibles* y muebles retorcidos, de espejos brillantes, poesías pastoriles y grupos de porcelana. El alma

occidental encuentra en él su última expresión perfecta, de superior estilo, al declinar el sol de su otoño. Y ese mundo desaparece para siempre en los días del Congreso de Viena.

5

El arte del Renacimiento, considerado desde este punto de vista—que no basta, ni mucho menos, para agotarle (1)—, significa *una reacción contra el espíritu de esa música fáustica*, que es como el rumor de la selva; de esa música del contrapunto, que se preparaba a asentar su predominio sobre todo el lenguaje de formas de la cultura occidental. El Renacimiento procede directamente del gótico ya maduro, en el cual esa voluntad musical se había manifestado sin rebozo. Y nunca ha negado este origen, ni tampoco el *carácter de un simple movimiento de oposición*, cuya índole especial siguió dependiendo de las formas del movimiento primitivo. El arte del Renacimiento representa la reacción negativa que como consecuencia de la corriente gótica se produce en el alma vacilante e indecisa. Por eso justamente carece de verdadera profundidad, en los dos sentidos de esta palabra: profundidad en la idea y profundidad en las formas manifestativas. Por lo que se refiere a la idea, basta recordar la pasión desenfrenada con que el sentimiento cósmico del arte gótico inundó todo el paisaje occidental, para comprender qué clase de movimiento es este que, hacia 1420, se inicia en un estrecho círculo de espíritus selectos, sabios, artistas, humanistas (2). En el gótico se trata nada menos que de la existencia misma de

(1) Véase parte II, cap. III, núms. 17 y 18.
(2) No es solamente un movimiento italiano, nacional—que el gótico italiano también lo es—, sino más aún, puramente florentino, y hasta en la misma Florencia constituye el ideal de una sola clase social. Lo que en el Trecento se llama Renacimiento, tiene su centro en la Provenza, sobre todo en la corte de los Papas, en Aviñón, y no es sino la cultura cortesana y caballeresca de la Europa meridional, desde la Italia del norte hasta España, que se hallaba sometida a las fortísimas influencias de la sociedad distinguida de los moros en España y Sicilia.

un alma nueva, mientras que el Renacimiento es una cuestión de gusto. El gótico abraza la vida entera, penetrando hasta en sus más íntimos repliegues. El gótico crea un hombre nuevo, un mundo nuevo; imprime por doquiera un simbolismo coherente, en la idea del catolicismo como en el pensamiento político de los emperadores alemanes; en los torneos caballerescos, como en el panorama de las nacientes ciudades; en la catedral, como en la choza aldeana; en la estructura del idioma, como en los adornos nupciales de las campesinas; en el cuadro al óleo, como en la canción del juglar. El Renacimiento, en cambio, se adueña de algunas artes plásticas y verbales, y nada más. No altera para nada el modo de pensar, el sentimiento vital del Occidente europeo. Llega hasta el traje y el gesto; pero no hasta las raíces de la vida, pues la concepción del mundo en la época del barroco sigue siendo aún en Italia, por su substancia, una continuación del gótico (1). Entre Dante y Miguel Angel, que caen ya fuera de sus límites, el Renacimiento no ha producido ninguna personalidad enteramente grande. Y por lo que se refiere a sus formas manifestativas, no llegó ni en la misma Florencia a influir sobre el elemento popular, por cuyas capas más profundas—y sólo así se explica la figura de Savonarola y su imperio sobre los ánimos—siguió fluyendo la corriente gótico-musical hasta verter en el barroco.

Hay en la antigüedad un movimiento que corresponde a este sentir renacentista, antigótico y contrario al espíritu de la música polifónica; es el movimiento dionisíaco, que también es antidórico y contrario al sentimiento cósmico de la plástica apolínea. El movimiento dionisíaco *no nació del culto* tracio de Dionysos, sino que elevó este culto a la categoría de una religión olímpica, para emplearlo como arma y símbolo de contradición. No de otro modo en Florencia el culto de la antigüedad sirvió para legitimar y robustecer el sentimiento de quienes lo propalaban. En Grecia, esa gran repulsa tuvo lugar

(1) El ornamento renacentista es un mero *adorno*, una invención artística consciente. Hasta el estilo barroco no se vuelve a encontrar una «necesidad» de alto simbolismo.

en el siglo VII; *por lo tanto*, en Occidente hubo de verificarse en el siglo XV. Trátase en ambos casos de un disentimiento en el seno mismo de la cultura, disentimiento que encuentra su expresión fisiognómica en toda una época del cuadro histórico, principalmente en el mundo de las formas artísticas. El alma, al comprender su sino y contemplarlo en toda su amplitud, se rebela contra él. Las potencias que interiormente se resisten, la *segunda alma de Fausto, que quiere separarse de la primera*, se afanan por desviar la orientación de la cultura; es preciso negar, anular, eludir la inflexible necesidad. En todo esto actúa latente el terror a ver cumplidos los destinos históricos en el jónico y en el barroco. En la antigüedad ese terror se abrazó al culto de Dionysos, con su orgiasmo *musical*, *desrealizador*, *que derrite el cuerpo;* en el Renacimiento, a la tradición de la «antigüedad», con su adoración del elemento corpóreo y plástico. Pero en ambos casos aquel culto y esta tradición fueron conscientemente empleados como recursos expresivos extraños, para utilizar el vigor de su contradictorio lenguaje de formas, como centro de gravedad, como *pathos* propio del sentimiento reprimido, y obstruir así el camino a la corriente que en la cultura antigua parte de Homero y del estilo geométrico para llegar a Fidias y en la cultura occidental arranca de las catedrales góticas para rematar en Beethoven, habiendo pasado por Rembrandt.

En todo movimiento de oposición, justamente por serlo, resulta fácil definir lo que combate, pero muy difícil determinar el fin que se propone. Por eso precisamente es tan complicado el estudio del Renacimiento. En cambio, en el gótico y en el dórico sucede lo contrario. El gótico lucha *por* y no *contra* algo. Pero el arte del Renacimiento es propiamente un arte antigótico. Hablar de música renacentista es una contradicción. La música de la corte medicea era la *ars nova* de la Francia meridional. La música que se ejecutaba en la catedral de Florencia obedecía a las reglas del contrapunto neerlandés. Ambas, empero, eran por igual *góticas* y pertenecían a *todo* el Occidente.

La concepción habitual del Renacimiento nos ofrece un ejemplo característico de cómo puede confundirse la intención expresamente manifiesta con el sentido profundo de un movimiento. Desde Burckhardt la crítica ha ido refutando *una por una* todas las manifestaciones que los espíritus directores del movimiento renacentista hicieron acerca de sus propias tendencias; y sin embargo se ha seguido después usando la palabra Renacimiento, esencialmente en su sentido tradicional. Sin duda, cuando se pasan los Alpes se advierte una notable diferencia en la arquitectura y, en general, en todo el aspecto artístico. Pero justamente esta sensación, harto popular, hubiera debido provocar la sospecha de que la diferencia que existe entre el *norte* y el *sur*, dentro de uno y el mismo mundo de las formas, puede muchas veces confundirse falsamente con una diferencia entre lo gótico y lo «antiguo». Hay en España muchas cosas que dan la impresión de «antigüedad» sólo porque son meridionales. Si a uno que no sea perito en estas materias se le pregunta: ¿pertenece al gótico el gran claustro de Santa María Novella o la fachada del palacio Strozzi?, es seguro que contestará erróneamente. De lo contrario, esa repentina sensación de diferencia se produciría no desde el instante mismo en que se franquean los Alpes, sino después de haber atravesado los Apeninos, porque la Toscana constituye una isla artística, dentro de la misma Italia. Toda la Italia del Norte pertenece a un gótico teñido de bizantinismo; Siena, sobre todo, es una ciudad del contrarrenacimiento, y Roma es ya la patria del barroco. Pero el cambio de impresión se produce precisamente en el momento mismo en que *varía el paisaje*.

En realidad, Italia no vivió íntimamente la génesis del estilo gótico. Hacia el año 1000 hallábase bajo el dominio absoluto del gusto bizantino, en la parte occidental, y del gusto árabe, en la parte meridional. El gótico, cuando arraigó en Italia, estaba ya en plena madurez; y arraigó con una interioridad y un vigor que no posee ninguna de las grandes creaciones renacentistas—recuérdese el *Stabat máter*, el *Dies*

irae, obras italianas; recuérdese a Catalina de Siena, a Giotto, a Simón Martini—. Pero el gótico italiano tiene claridades meridionales; es, por decirlo así, un elemento extraño, suavizado por el clima del país. Hubo de asimilar o rechazar no unos supuestos epígonos de la antigüedad, sino un lenguaje de formas exclusivamente bizantinosarracenas que a cada instante y por doquiera hablaban a los sentidos, no sólo a través de los edificios de Venecia y Rávena, sino mucho más aún en la ornamentación de los tejidos, de los vasos, de las armas importados de Oriente.

Si el Renacimiento fuera una renovación del *sentimiento cósmico* de la antigüedad—pero ¿qué significa esto?—hubiera substituído el símbolo del *espacio* cubierto y rítmicamente distribuído por el símbolo del *cuerpo arquitectónico cerrado.* Pero jamás pensó en tal cosa. Al contrario. El renacimiento cultivó exclusivamente una arquitectura del espacio, prescrita ya por el gótico; sólo que su aliento, su serenidad equilibrada y clara, bien distinta de la tormentosa impetuosidad nórdica, es genuinamente *meridional,* luminosa, llena de descuido y abandono. Esta y no otra es la diferencia. No hay en la arquitectura renacentista una nueva *idea constructiva;* toda ella puede reducirse casi a *patios* y *fachadas.*

El hecho de que la expresión de los edificios se oriente hacia el «rostro», hacia la parte que da a la calle o al patio, con sus numerosas ventanas, reflejando siempre el espíritu de la estructura interior, es típicamente gótico y se relaciona, por modo muy profundo, con el arte del retrato. Mas el patio, con su pórtico de columnas, desde el Templo al Sol, de Baalbek, hasta el Patio de los Leones, de la Alhambra, es *genuinamente árabe.* El templo de Poestum, todo cuerpo, permaneció perfectamente solitario en medio de este arte. Nadie en Italia lo vió; nadie intentó imitarlo. La plástica florentina no es tampoco la escultura *exenta* de los atenienses. Todas las estatuas florentinas tienen detrás una hornacina invisible, el nicho en el cual la plástica gótica componía sus imágenes, que son los *verdaderos* modelos de la escultura florentina. El maestro de *Las cabezas de*

los reyes en la catedral de Chartres y el maestro del *Coro de San Jorge* en la catedral de Bamberga muestran en su modo de relacionar la figura con el fondo y de estructurar el cuerpo una compenetración de recursos expresivos «antiguos» y góticos que Giovanni Pisano, Ghiberti e incluso Verrocchio en su modo de expresarse no han superado y, por supuesto, no han contradicho jamás.

Si de las obras que sirvieron de modelo al Renacimiento restamos todas las que proceden del imperio, esto es, todas las que pertenecen al mundo de las formas mágicas, no nos quedará nada. Es más; en los mismos edificios romanos de la época posterior, el Renacimiento elimina uno por uno todos los rasgos procedentes de la gran época, de la época que antecede al comienzo del helenismo. El motivo *predominante* en el Renacimiento, el que por su meridionalismo nos parece el más típico representante del Renacimiento, es la unión del arco redondo con la columna. Pues bien—y este hecho es decisivo—, ese motivo, que sin duda no tiene nada de gótico, no existe tampoco en el estilo «antiguo»; es más bien el *motivo fundamental de la arquitectura mágica* y tiene su origen en Siria.

Y ahora justamente es cuando llegan del Norte las influencias decisivas, que ayudaron al Sur primero a emanciparse por completo de Bizancio y luego a dar el paso que del gótico conduce al barroco. En la comarca que se extiende entre Amsterdam, Colonia y París (1)—polo opuesto de la Toscana en la historia del estilo de nuestra cultura—nacieron, además de la arquitectura gótica, el contrapunto y la pintura al óleo. Dufay pasó en 1428 a la capilla pontificia y Willaert en 1516. Este fundó en 1527 la escuela de Venecia, que tiene una capital importancia para el estilo barroco de la música; y en esa escuela veneciana fué su sucesor de Rore, que era natural de Amberes. Un florentino encargó a Hugo van der Goes el altar

(1) París se halla resueltamente en esa comarca. En el siglo XV se hablaba en París tanto flamenco como francés, y por las partes más viejas de su aspecto arquitectónico París se parece más a Brujas y Gante que a Troyes y Poitiers.



de Portinari para Santa María Nuova y a Memling un *Juicio final*. Muchos otros cuadros holandeses, sobre todo retratos, fueron adquiridos en Italia y ejercieron una influencia extraordinaria. Hacia 1450 Rogier van der Weyden estuvo en Florencia, en donde su arte fué admirado e imitado. Hacia 1470 Justo van Gent llevó a la Umbría la pintura al óleo y Antonello de Mesina, formado en Holanda, la importó en Venecia. ¡Cuántos elementos holandeses y cuán pocos «antiguos» hay en los cuadros de Filippino Lippi, Ghirlandajo, Botticelli, y sobre todo en las aguasfuertes de Pollaiuolo y hasta en Leonardo! Apenas si comienza hoy a afirmarse claramente el gran influjo que el norte gótico ejerció sobre la arquitectura, la música, la pintura, la plástica del renacimiento (1).

En esta época justamente fué cuando Nicolás Cusano, cardenal y obispo de Brixen (1401-1464), introdujo en la matemática el principio infinitesimal, *método* de cálculo *contrapuntístico*, que su inventor derivó de la idea de Dios, como ente infinito. El dió a Leibnitz la impulsión decisiva que le condujo al desarrollo del cálculo diferencial. Así quedaban forjadas las armas con que la física dinámica, barroca, de Newton pudo vencer definitivamente la idea estática de una física meridional enlazada con Arquímedes y latente aún en las concepciones de Galileo.

El alto Renacimiento es el momento en que *aparentemente* la música es expulsada del arte fáustico. En Florencia, único punto en donde el paisaje de la cultura antigua confina con el de la cultura occidental, en Florencia, durante algunos decenios, y merced a un esfuerzo grandioso de reacción propiamente metafísica, pudo mantenerse intacta una imagen de la antigüedad cuyos más profundos rasgos se derivaban todos de una negación del gótico. Esta imagen de la antigüedad

(1) A. Schmarsow: *Gotik in der Renaissance* [El gótico en el Renacimiento], 1921. B. Haendke: *Der niederländische Einfluss auf die Malerei Toscana-Umbriens* [La influencia holandesa sobre la pintura de la Toscana y la Umbría]. *Monatsheft für Kunstwissenschaft* [Revista mensual de la ciencia del arte], 1912.

sigue, sin embargo, siendo válida—para nuestro sentimiento, no para nuestra crítica—todavía hoy, después de Goethe. La Florencia de Lorenzo de Médicis, la Roma de León X, eso es lo «antiguo» para nosotros; ese es el eterno ideal de nuestros más recónditos anhelos; eso es lo único que nos liberta de toda pesadumbre, de toda lejanía, por la sencilla razón de que eso es lo antigótico. Así queda fuertemente sellada la oposición entre el alma apolínea y el alma fáustica.

Pero no nos engañemos sobre la amplitud de esta ilusión. En Florencia se cultivaba el fresco y el relieve para oponerse a la vidriera gótica y al mosaico bizantino de fondo dorado. El Renacimiento ha sido la única época de la cultura occidental en que la escultura ha ocupado el lugar preeminente en el arte. En los cuadros dominan los cuerpos bien proporcionados, los grupos ordenados, los elementos tectónicos de la arquitectura. Los fondos no tienen valor propio y sirven para rellenar el espacio entre las figuras del primer plano y detrás de ellas; y estas figuras del primer plano están colmadas, saturadas de presente. En verdad, la pintura aquí estuvo algún tiempo bajo la influencia dominante de la plástica. Verrocchio, Pollaiuolo y Botticelli fueron orífices. Y, sin embargo, estos frescos no tienen nada del espíritu de Polignotos. Basta contemplar una numerosa colección de vasos antiguos—la pieza aislada o la reproducción adulteran la impresión y los vasos pintados son las únicas obras del arte antiguo que podemos contemplar juntas en número suficiente para obtener una imagen penetrante de la *voluntad* artística—para palpar, por decirlo así, con nuestras manos el espíritu, perfectamente extraño a la antigüedad, que anima la pintura del Renacimiento. La gran hazaña de Giotto y de Masaccio, la creación de una pintura al fresco, es sólo *en apariencia* una renovación del sentir apolíneo. La experiencia íntima de la profundidad, el ideal de la extensión, que le sirve de fundamento, no es el cuerpo apolíneo, separado del espacio, encerrado en sí mismo, sino más bien *la imagen gótica del espacio*. Pueden, sin duda, atenuarse los fondos; pero siguen existiendo. Una vez más, la lu-

minosidad, la transparencia, la magna quietud meridiana del Sur es la que, en Toscana y sólo en Toscana, transforma el espacio dinámico en un espacio estático, cuyo maestro fué Piero della Francesca. Los florentinos, sin duda, pintaban *espacios;* pero los vivían no cual realidades ilimitadas, afanosas de profundidades y estremecimientos musicales, sino por el lado de su *limitación* sensible. Les daban, por decirlo así, cuerpo. Los ordenaban en capas de superficies sucesivas. Con una aparente afinidad con el ideal helénico, cultivaban el dibujo, los contornos acusados, las superficies limitantes de los cuerpos. Sólo que aquí es el espacio único de la perspectiva el que confina con las cosas, mientras que en Atenas son las cosas singulares las que confinan con la nada; y a medida que fué decreciendo la ola renacentista, fué perdiéndose igualmente la *dureza* de esa tendencia, desde los frescos de Masaccio en la capilla de Brancacci hasta las estancias de Rafael. El *sfumato* de Leonardo, esa confusión de los contornos con el fondo, significa ya el ideal de una pintura musical en vez de la pintura inspirada en el relieve. Tampoco puede desconocerse el oculto dinamismo de la escultura toscana. En vano se buscaría una escultura ateniense comparable a la estatua ecuestre de Verrocchio. Este arte fué un *disfraz*, el gusto de una sociedad selecta, a veces una comedia; pero no ha habido nunca comedia mejor representada. Ante la pureza de la forma, indeciblemente íntima, se olvida aquí lo que el gótico le aventaja en potencia primitiva y en profundidad. Pero hay que repetirlo una vez más: el gótico es el fundamento *único* sobre que se desenvuelve el Renacimiento. El Renacimiento no sólo no comprendió, no sólo no «reanimó» la antigüedad verdadera, pero ni siquiera entró en contacto con ella. El espíritu de aquella selecta sociedad florentina, actuando bajo el influjo de la literatura, forjó un nombre seductor para dar al aspecto negativo del movimiento un sentido afirmativo. Y ese nombre demuestra cuán poco saben de sí mismas estas corrientes artísticas. No se hallará en el Renacimiento *una sola* obra que los contemporáneos de Pericles y aun los de César no hubiesen rechazado

por extraña a su íntimo sentir. Esos patios son todos árabes. Esos arcos redondos sostenidos por finas columnas son de origen sirio. Cimabue enseñó a su siglo el arte de imitar con el pincel los mosaicos bizantinos. De las dos famosas cúpulas del Renacimiento, el domo de Florencia y San Pedro, es la primera una obra maestra del gótico posterior y la segunda del barroco incipiente. Y cuando Miguel Angel se jactaba de «amontonar el Panteón sobre la basílica de Majencio», nombraba precisamente dos edificios del más puro estilo árabe primitivo. ¿Y la ornamentación? ¿Existe una ornamentación auténticamente renacentista? Desde luego, nada que pueda compararse con el vigor simbólico de la ornamentación gótica. Pero ¿de dónde procede ese decorado alegre y distinguido, lleno de unidad interna y cuyo encanto fascinó a toda la Europa occidental? Hay una notable diferencia entre la patria origen de un gusto y la de los medios expresivos que ese gusto emplea. En los motivos florentinos primitivos del Pisano, de Majano, de Ghiberti, de della Quercia, hay muchos elementos septentrionales. En todos esos púlpitos, sepulcros, nichos, portales, debe distinguirse la forma exterior, transmisible—en este sentido la misma columna jónica es de procedencia egipcia—, y el espíritu del lenguaje de las formas a que aquélla se incorpora, como medio y signo expresivo. Nada importa que el Renacimiento emplee elementos «antiguos» si le sirven para expresar algo completamente ajeno al sentir antiguo. Pero aun en la obra de Donatello esos elementos son mucho más raros que en el alto barroco. En todo el Renacimiento no se encuentra un capitel que sea rigurosamente «antiguo».

Y, sin embargo, en algunos momentos el Renacimiento llega a producir cosas maravillosas, que la música *no* hubiera podido expresar: un sentimiento de venturosa inmersión en la perfecta proximidad, una emoción de puros, serenos, *redentores* efectos espaciales, cuya sencilla estructura permanece exenta de la apasionada movilidad del gótico y del barroco. Esto no es «antiguo»; pero es un ensueño de la existencia antigua, el único que el alma fáustica ha podido

soñar, el único en que el alma fáustica ha podido olvidarse de sí misma.

6

En el siglo XVI se verifica la transformación decisiva de la pintura occidental. Pierden su hegemonía la arquitectura, en el Norte, y la escultura, en Italia. La pintura se torna polifónica, «colorista»; es algo que navega por el espacio infinito. Los colores se convierten en sonidos. El arte del pincel se hermana con el estilo de la cantata y del madrigal. La técnica del óleo acaba por ser la base de un arte cuya aspiración es conquistar el *espacio*, en el cual están sumergidas las cosas. Con Leonardo y Giorgione comienza el impresionismo.

En los cuadros se verifica, pues, una transvaloración de todos los elementos. El fondo, que hasta entonces había sido tratado con indiferencia, considerado como un relleno, disimulando casi su cualidad de espacio, adquiere ahora una significación decisiva. En este momento se inicia una evolución que no tiene semejante en ninguna otra cultura, ni siquiera en la cultura china, tan íntimamente afín a la nuestra por múltiples aspectos. El fondo, como signo del infinito, vence al primer plano sensible y palpable. Y se llega, por último—éste es el estilo colorista, contrapuesto al dibujo—, a concentrar en el movimiento del cuadro la experiencia íntima de la profundidad, que caracteriza el alma fáustica. Ese «espacio en relieve» que vemos en Mantegna, ese espacio de superficies sucesivas, de capas superpuestas, Tintoretto lo convierte en la energía de la dirección. Ahora los cuadros tienen un *horizonte*, símbolo magno del espacio cósmico, del espacio sin límites, en el cual las cosas particulares, visibles, hacen el efecto de meros accidentes. Tan evidente ha parecido la representación del horizonte en el cuadro de paisaje, que a nadie se le ha ocurrido hacer estas preguntas decisivas: ¿En qué casos *falta* esa representación? ¿Qué significa el hecho de que falte? Pero ni el relieve egipcio, ni el mosaico bizantino, ni los vasos y

frescos antiguos, ni siquiera los de la época helenística con su espacialidad de los primeros términos, ofrecen la más mínima indicación del horizonte. Esa línea, en cuya irreal vaporosidad se abrazan los cielos y la tierra; esa línea, esencia y símbolo máximo de la lejanía, esa línea representa el principio infinitesimal en la pintura. De las lontananzas del horizonte avanza hacia el espectador la *música* del cuadro. Por eso los grandes paisajistas holandeses pintan en realidad *sólo* fondos, atmósfera, al revés de los maestros «antimusicales», como Signorelli, y sobre todo Mantegna, que no pintaron mas que primeros términos—«relieves»—. En el horizonte, la música vence a la plástica, la *pasión* del espacio vence a la *substancia* de la extensión. Y puede decirse que en los cuadros de Rembrandt no hay nunca un plano «delantero». En el Norte, en la patria del contrapunto, encontramos muy pronto una profunda comprensión de lo que significa el horizonte, la lejanía iluminada por puras claridades. En cambio, en el Sur sigue predominando durante mucho tiempo aún el fondo dorado uniforme de los cuadros arábigobizantinos. El sentimiento puro del espacio aparece por vez primera hacia 1416 en los libros de horas del duque de Berry—el de Chantilly y el de Turín—y en los primitivos alemanes de la región renana. Y luego conquista lentamente el cuadro al óleo.

Igual sentido simbólico tienen las nubes. Los antiguos desconocieron por completo este motivo artístico, y los pintores del Renacimiento lo trataron con cierta superficialidad juguetona. En cambio la pintura del Norte gótico nos ofrece bien pronto entre las masas de nubes visiones lejanas de un misticismo maravilloso, y los venecianos, sobre todo Giorgione y Pablo Veronés, nos descubren el infinito encanto de ese mundo atmosférico, de esos espacios celestes habitados por seres luminosos que flotan, galopan y estallan en rayos de mil colores. Grünewald y los holandeses sublimaron las nubes hasta llegar a la tragedia. El Greco introdujo en España ese gran arte del simbolismo meteorológico.

En el *arte de la jardinería*, que también por esta época llegó

a su madurez, al mismo tiempo que la pintura al óleo y el contrapunto, vemos aparecer igualmente los estanques espaciosos, las alamedas, las avenidas, los panoramas, las galerías. En el cuadro de la libre naturaleza representan estos elementos la misma tendencia que la perspectiva lineal en la pintura, esa perspectiva que los holandeses primitivos concibieron como el problema fundamental de su arte y que Brunellesco, Alberti y Piero della Francesca estudiaron en su aspecto teórico. Dijérase que la perspectiva fué entonces justamente objeto de una representación en cierto modo intencionada, como una consagración matemática del espacio estético—ya sea paisaje, ya interior—limitado lateralmente por el marco y poderosamente sublimado en la profundidad. Aquí se manifiesta ya el símbolo primario. El punto hacia el cual convergen todas las líneas de la perspectiva se halla situado en el infinito. La pintura antigua no tuvo perspectiva, justamente porque evitó ese punto, porque no reconoció, no admitió la lejanía. *Por consiguiente*, el parque, la consciente composición de la naturaleza, en el sentido de producir efectos de lejanos espacios, resulta igualmente imposible en el arte de la antigüedad. Ni en Atenas ni en Roma existieron jardines de importancia significativa. La época imperial fué la primera que empezó a sentir gusto por los jardines orientales, de términos próximos y muy acentuados, como lo demuestran a primera vista las trazas que aun se conservan (1). El primer teórico de la jardinería en Occidente, L. B. Alberti, explicó ya en 1450 la relación que existe entre el jardín y la casa, es decir, entre el jardín y los que lo contemplan desde dentro de la casa. Si comparamos sus bosquejos con los parques de la *villa* Ludovisi y de la *villa* Albani, podremos ver cómo ha ido aumentando cada vez más la importancia de las perspectivas lejanas. Los jardineros franceses

(1) Svoboda: *Römische und romanische Paläste* [Palacios romanos y románicos], 1919. Rostowzew: *Pompejanische Landschaften und römische villen* [Paisajes pompeyanos y villas romanas]. *Röm. Mitt* [Comunicaciones romanas], 1904.

a partir de Francisco I, les añadieron los estanques, las fuentes, las cascadas (Fontainebleau).

El elemento más importante en el cuadro del jardín occidental es, pues, el *point de vue* de los grandes parques estilo rococó. En ese punto de vista se abren las avenidas, los caminos de flores; por él la mirada va a perderse en lontananzas de amplias ondulaciones. Y ese centro justamente es el que falta en los demás jardines, incluso en los jardines chinos. Hay aquí un perfecto paralelismo con ciertos «colores lejanos», claros, argentinos, de la música pastoril, al principio del siglo XVIII, en Couperin, por ejemplo. El *point de vue* es el que nos da la clave para comprender esa extraña manera humana de someter la naturaleza al lenguaje simbólico de un arte. Aquí se aplica un principio semejante al de la división de los elementos numéricos finitos en series infinitas. En esta operación, la fórmula del resto nos descubre el sentido último de la serie; de igual modo, en el jardín barroco, la mirada, perdiéndose en lo ilimitado, descubre a los ojos del hombre fáustico el sentido íntimo de la naturaleza. *Nosotros*, no los helenos, no los hombres del alto Renacimiento, hemos sentido el valor y el atractivo de los panoramas ilimitados que se contemplan desde las cumbres de las montañas. Es éste un anhelo fáustico. El occidental apetece la soledad en el espacio infinito. La gran hazaña de los jardineros franceses ha consistido en sublimar este símbolo, llevándolo a su máxima potencia. En este sentido hacen época las creaciones de Fouquet en Vaux-le-Vicomte y, sobre todo, las de Le Nôtre. Compárese el parque renacentista de la época medicea, jardín que la mirada abarca de una vez, conjunto de proximidades y redondeces placenteras, líneas, contornos y grupos conmensurables, compárase, digo, con aquel misterioso disparo hacia la lejanía, que pone en movimiento los estanques, las cascadas, las estatuas, los bosquecillos, los laberintos. Este período de la historia de la jardinería reproduce típicamente el sino de la pintura occidental.

Pero la lontananza es al mismo tiempo una sensación *histórica*. En la lontananza, el espacio se convierte en tiempo. El

horizonte significa el futuro. *El parque barroco es el parque de la última estación del año*, del fin próximo, de las hojas que caen. El parque del Renacimiento está pensado para el verano y el mediodía. Es intemporal. En el lenguaje de sus formas no hay nada que nos recuerde lo transitorio, lo efímero. La perspectiva es la que evoca en nosotros la sensación de algo que pasa, que fluye, que muere.

La palabra «lontananza» tiene en la lírica occidental de todos los idiomas un matiz de melancolía otoñal, que en vano buscaríamos en la lírica latina y griega. Ese matiz se encuentra ya en los cantos osiánicos de Macpherson, en Hölderlin; más tarde también en los ditirambos a Dionysos, de Nietzsche, y finalmente, en Baudelaire, Verlaine, George y Droem. La poesía decadente de las alamedas otoñales, de las interminables calles rectas de nuestras urbes cosmopolitas, de las bóvedas catedralicias con sus hileras de pilares, de las cumbres lejanas en la sierra, revela que nuestra experiencia íntima de la profundidad, por medio de la cual nos creamos el espacio cósmico, es en última instancia la certidumbre interna de un sino, de una dirección prefijada, del *tiempo*, de lo irrevocable. Cuando vivimos el horizonte como si fuera el futuro, sentimos inmediatamente que el tiempo es idéntico a la «tercera dimensión» del espacio *vivido*, de la dilatación viviente. Este rasgo fatídico del parque versallesco lo hemos extendido por último al panorama urbano de las grandes ciudades, disponiéndolas en calles rectas, que van a perderse en la lejanía, aun sacrificando para ello, si es preciso, viejos barrios históricos, cuyo simbolismo ahora cede la preeminencia al simbolismo del espacio. En cambio, las urbes antiguas enrevesaban con temerosa precaución el laberinto de sus callejuelas sinuosas, para que el hombre apolíneo se sintiese en ellas como un cuerpo entre cuerpos (1). La necesidad práctica ha sido, en esto, como en todo, la máscara que sirve para ocultar una tendencia íntima.

A partir de este momento concéntrase en el horizonte la

(1) Véase parte II, cap. II, núm. 5.

forma más profunda, la plena significación metafísica del cuadro. El *contenido* palpable, expresado en el título, ese contenido que la pintura del Renacimiento había reconocido y acentuado, se convierte ahora en un *medio*, en un simple *sustentáculo* de la significación, que las palabras ya no pueden agotar. En Mantegna y Signorelli, el mero dibujo, sin colores, podría muy bien subsistir como cuadro. Y algunas veces fuera de desear que la labor del artista no hubiese pasado de los cartones. En las composiciones que se inspiran en la estatua, el color no es mas que un suplemento. Pero ya a Ticiano le acusa Miguel Angel de no saber dibujar. El «objeto», esto es, lo que el dibujo del contorno capta y fija, lo próximo, lo material, ha perdido su realidad artística; y a partir de ahora, la teoría del arte, que siguió sometida a las impresiones del Renacimiento, no cesa de reproducir la extraña e inacabable disputa sobre la «forma» y el «contenido» de la obra artística. Esta manera de plantear el problema obedece a un equívoco que ha mantenido oculto el sentido importantísimo de la cuestión. Lo primero que había que investigar es si la pintura debe concebirse en sentido plástico o en sentido musical, como estática de las cosas o como dinámica del espacio—que en esto consiste la profunda oposición entre la pintura al fresco y la pintura al óleo—. Luego podía plantearse el problema de la oposición entre los dos sentimientos de la forma, el apolíneo y el fáustico. El contorno limita la materia. Los tonos de color interpretan el espacio (1). Aquél posee una naturaleza sensible inmediata; es *narrativo*. El espacio, en cambio, es por esencia trascendente. Habla a la imaginación. En las artes, que están dominadas por el simbolismo del espacio, el aspecto narrativo rebaja y obscurece la tendencia más profunda. Y un teórico que sienta aquí latente una misteriosa desproporción, sin alcanzar

(1) En la pintura antigua, el primero que empleó luces y sombras con regularidad fué Zeuxis. Pero las usó simplemente como *sombreado de las cosas mismas*, para substraer la plástica de los cuerpos pintados al estilo de relieve y sin la menor relación con *la hora del día*. En cambio, desde los primeros holandeses las luces y las sombras son ya *tonalidades de color* y tienen un sentido netamente atmosférico.



a comprenderla, se aferrará a la oposición superficial entre el contenido y la forma. Este problema es un problema puramente occidental, que revela como pocos la perfecta inversión que se ha producido en el significado de los elementos pictóricos, a partir del instante en que termina el Renacimiento y surge una música instrumental de gran estilo. La Antigüedad no podía plantearse problemas como el del contenido y la forma en este sentido. En una estatua ática, ambas cosas son perfectamente idénticas; son el cuerpo humano. Pero el caso de la pintura barroca se complica todavía más con la lucha entre *el sentimiento popular y el sentimiento elevado*. Las cosas palpables, euclidianas, son populares; el arte «antiguo» es, por lo tanto, el arte popular en sentido propio. Los espíritus fáusticos percibimos vagamente en la «antigüedad» ese carácter popular, y a ello obedece en gran parte el encanto indecible que todo lo «antiguo» ejerce sobre nosotros. El espíritu fáustico, en cambio, necesita *conquistar* su propia expresión, ganarla en lucha con el mundo. Para nosotros, la contemplación de la voluntad artística «antigua» constituye el *gran descanso*. Nada hay que conquistar en ella. Todo se nos entrega fácilmente. Y en realidad la tendencia antigótica de los florentinos ha producido algo semejante. En muchos aspectos de su creación, Rafael es popular. Rembrandt en cambio no puede serlo nunca. A partir del Ticiano, la pintura ha ido haciéndose cada vez más esotérica; y otro tanto le ha sucedido a la poesía y a la música. El arte gótico lo fué ya desde sus comienzos—Dante, Wolfram—. La muchedumbre de los fieles no estuvo nunca capacitada para entender las misas de Okeghem, de Palestrina, e incluso de Bach. La multitud se aburre oyendo a Mozart y Beethoven. La música actúa sobre el vulgo sólo por cuanto ejerce algún influjo sobre su estado de ánimo. En los conciertos y en los museos la masa se figura sentir interés hacia aquellas cosas porque las teorías sobre la educación popular han puesto en circulación el tópico del arte para todos. Pero un arte fáustico no puede ser un arte para todos. Le es esencial el no serlo; y si la pintura contemporánea se ofrece exclusivamente a un

pequeño círculo de entendidos, círculo que se va reduciendo cada día más, no hace sino confirmar su aversión por el objeto vulgar y fácil. Al «contenido» se le niega todo valor propio; y la realidad se atribuye al espacio, por el cual—según Kant—*existen las cosas*. Ha penetrado en la pintura desde entonces un elemento metafísico, de difícil acceso, que no se entrega a la comprensión del lego. Mas para Fidias la palabra lego no hubiera tenido sentido. La plástica de Fidias se ofrecía a los ojos del cuerpo, no a los del espíritu. *Un arte inespacial es*, «a priori», *un arte afilosófico*.

7

Hay un principio importante que se halla en relación con todo esto: es el principio de la *composición*. En el cuadro, las cosas pueden agruparse por modo inorgánico, unas sobre otras, unas junto a otras, unas detrás de otras, sin perspectiva, sin mutua relación, es decir, sin destacar el hecho de que su realidad depende de la estructura del espacio; lo cual no quiere decir que se niegue esa dependencia. Así dibujan los salvajes y los niños antes de que la experiencia íntima de la profundidad haya sometido sus impresiones sensibles del universo a un orden más profundo. Pero este orden, que depende del símbolo primario, es diferente en cada cultura. Nuestra manera de componer las cosas, ordenándolas en perspectivas, resulta evidente para nosotros; sin embargo, constituye un caso único que la pintura de las restantes culturas ni conoce ni quiere. El arte egipcio gustaba de representar sucesos simultáneos, disponiéndolos en series superpuestas. De esta suerte suprimía en la impresión del cuadro la tercera dimensión. El arte apolíneo representaba figuras y grupos aislados, evitando deliberadamente las relaciones de espacio y tiempo en la superficie del cuadro. Los frescos de Polignotos, en el vestíbulo de Delfos, constituyen un ejemplo bien conocido. No había en ellos un fondo que pusiera en mutua relación las diferentes escenas; pues semejante fondo hubiera menoscabado la signifi-

cación de las cosas como única realidad—frente al espacio, que es la nada—. El frontón del templo de Egina, la procesión de dioses en el vaso François y el friso de los gigantes de Pérgamo ostentan una serie meándrica de motivos aislados, intercambiables, pero en modo alguno un organismo. Hasta la época helenística—el friso de Telefos en el altar de Pergamo es el ejemplo más viejo que se conserva—no aparece el motivo de la serie uniforme, motivo contrario al espíritu de la antigüedad. También en esto el sentir del Renacimiento fué puramente gótico. Llevó la composición de los grupos a tal altura, que ha seguido siendo un modelo para los siglos posteriores. Mas ese orden nacía del espacio, y en sus últimos fundamentos era como una música suave de la extensión, impregnada de luminosos colores; una música que con su ritmo invisible acompaña en la lejanía todas las *resistencias* de la *luz* que la mirada inteligente concibe como cosas, como seres. Pero establecer en el espacio ese orden, que insensiblemente convierte la perspectiva lineal en perspectiva aérea y luminosa, era ya superar interiormente el Renacimiento.

A partir del Renacimiento se suceden en compacta serie los grandes músicos, desde Orlando Lasso y Palestrina hasta Wágner; y los grandes pintores, desde Ticiano hasta Manet, Marées y Leibl. La plástica, en cambio, decae hasta sumirse en la más completa insignificancia. La pintura al óleo y la música instrumental recorren una evolución orgánica, cuyo término, implícito ya en el arte gótico, fué alcanzado por el barroco. Ambas artes, que son fáusticas en el sentido más alto de la palabra, constituyen dentro de esos límites dos *protofenómenos*. Tienen un alma, una fisonomía, y, por lo tanto, una historia; una historia de ellas solas. La escultura, en cambio, se limita a dos o tres hermosas obras, casos fortuitos que nacen a la sombra de la pintura, de la jardinería o de la arquitectura. Pero en el cuadro del arte occidental se puede muy bien prescindir de ellas. Ya no existe el estilo plástico en el sentido en que decimos que existe el estilo pictórico y musical. Ni hay una tradición cerrada ni se ve una conexión

necesaria entre las obras de un Maderna, un Goujon, un Puget y un Schlüter. Leonardo empieza ya a manifestar un verdadero desprecio por la escultura. A lo sumo admite el vaciado en bronce, a causa de sus cualidades pictóricas. En cambio, el elemento propio de Miguel Angel es el mármol blanco. Pero este artista mismo, cuando llega a la vejez, comienza también a sentir que le fallan las obras de carácter plástico. Y ninguno de los escultores que le suceden es grande en el sentido en que son grandes Rembrandt y Bach. Sin duda se encuentran en la escultura moderna obras sólidas y de buen gusto. Pero no hay ninguna que pueda parangonarse con la *Ronda nocturna* o la *Pasión de San Mateo;* ninguna que, como éstas, sea la expresión profunda de toda una humanidad. La plástica ha dejado de representar el sino de su cultura. Su lenguaje ya no tiene sentido. Es completamente imposible expresar en un busto el contenido de un retrato de Rembrandt. Si alguna vez surge un escultor de importancia, como Bernini o los maestros de la escuela española de la misma época, o Pigalle o Rodin—naturalmente, ninguno de ellos ha podido trascender de lo decorativo para llegar a un simbolismo profundo—, resulta o un retrasado imitador del Renacimiento, como Thorwaldsen, o un pintor disfrazado, como Houdon y Rodin, o un arquitecto, como Bernini y Schlüter, o un decorador, como Coyzevox; y su misma aparición demuestra claramente que este arte de la escultura, que ya no puede tener contenido fáustico, carece de problemas y, por lo tanto, de alma, de historia vital, en el sentido de una evolución completa del estilo. A la música de la antigüedad le sucede lo mismo que a la plástica de Occidente. Después de haber producido en el dórico primitivo algunas obras iniciales que acaso no carecían de importancia, la música antigua hubo de dejar el campo libre a las dos artes típicamente apolíneas, la plástica y la pintura al fresco, en los siglos maduros del jónico (650-350). Al renunciar a la armonía y a la polifonía tuvo que renunciar asimismo el rango de un arte mayor, de evolución orgánica propia.

8

La pintura antigua, en su estilo riguroso, usaba una paleta limitada al amarillo, al rojo, al negro y al blanco. Hace mucho tiempo que se ha hecho notar esta circunstancia extraña. Para explicarla se ha apelado a motivos harto superficiales y notoriamente materialistas o a hipótesis absurdas, como la de una supuesta ceguera de los griegos para los demás colores. El mismo Nietzsche habla de esto (*Aurora*, 426).

Pero ¿por qué la pintura antigua, en la época de su mayor florecimiento, evita el azul y aun el verde azulado, iniciando la escala de los colores lícitos en los tonos amarilloverdoso y rojoazulado? (1). No hay duda de que en esta limitación se expresa el símbolo primario del alma euclidiana.

El azul y el verde son los colores del cielo, del mar, de la campiña fértil, de las sombras al sol del mediodía, de los atardeceres, de las montañas lejanas. Son colores que esencialmente pertenecen a la atmósfera, no a las cosas mismas, colores *fríos* que anulan los cuerpos y producen impresiones de lejanía, de amplio horizonte, de infinito.

Por eso, mientras que Polignotos los evita cuidadosamente en sus frescos, en cambio la pintura al óleo, la pintura de perspectiva, emplea como elementos creadores del espacio unos azules y unos verdes «infinitesimales» que durante toda su historia, desde los venecianos hasta el siglo XIX, constituyen el matiz fundamental de rango preeminente, el tono que *sustenta* el sentido todo del colorido, el *basso continuo* con el que armonizan los tonos calientes, amarillos y rojos, más escasos y supeditados a aquéllos. No me refiero a ese verde intenso,

(1) Los artistas antiguos conocían muy bien el azul y sus efectos. Las metopas de muchos templos tenían un fondo azul porque debían dar la impresión de profundidad frente a los triglifos. La pintura industrial empleó en la antigüedad *todos* los colores que sus recursos técnicos le permitieron producir; se sabe que en la obras arcaicas del Acrópolis y en las pinturas funerarias de Etruria había caballos azules. Era muy corriente el color azul chillón en la cabellera.

alegre, *próximo*, que Rafael o Durero emplean a veces—pocas veces—en los paños, sino a un verde azulado indefinible, que aparece en mil matices de blanco, gris y pardo, a un color profundamente musical en que está inmersa toda la atmósfera, sobre todo en los Gobelinos. Este color es el elemento principal de eso que se ha llamado perspectiva aérea, por oposición a la perspectiva lineal, y que hubiera debido llamarse perspectiva barroca, por oposición a la perspectiva del Renacimiento. Se le encuentra en Italia; el vigor con que produce la impresión de la profundidad va creciendo en Leonardo, Guercino, Albani. Se le encuentra en Holanda (Ruysdael, Hobbema). Se le encuentra, sobre todo, en los grandes franceses, desde Poussin, Lorena y Watteau, hasta Corot. El azul, que también es color de perspectiva, se relaciona siempre con lo obscuro, lo apagado, lo irreal. No penetra, sino que arrebata hacia la lejanía. Goethe, en su teoría de los colores, lo ha llamado «una nada encantadora».

El azul y el verde son colores trascendentes, espirituales, suprasensibles. No se dan en la pintura al fresco de estilo ático; y por eso mismo *predominan* en la pintura al óleo. El amarillo y el rojo, colores «antiguos», son los colores de la materia, de la proximidad, de las emociones sanguíneas. El rojo es el color propio de la sexualidad; por eso es el único que actúa sobre los animales. Es el que más se aproxima al símbolo del falo—y, por lo tanto, de la estatua y de la columna dórica—, mientras que el azul purísimo sirve para transfigurar el manto de la Virgen. Esta relación se ha impuesto por sí misma en todas las escuelas, con necesidad profunda. El violeta—que es un rojo superado, vencido por el azul—es el color de las mujeres que han perdido su fertilidad y de los sacerdotes que viven en el celibato.

El amarillo y el rojo son colores *populares*, los colores de las multitudes, de los niños, de las mujeres y de los salvajes. En España y Venecia el hombre distinguido prefiere—por el afán inconsciente de mantenerse apartado y distante—un negro o un azul suntuoso. El amarillo y el rojo—colores *eu-*

clidianos, apolíneos, politeístas—son, por último, los colores del primer plano social, de las ruidosas aglomeraciones, de los mercados, de las fiestas populares, de la vida ingenua y atropellada, del *fatum* antiguo, del azar ciego, de la existencia punctiforme. El azul y el verde—colores *fáusticos, monoteístas*—son los colores de la soledad, de la solicitud, de la gran curva que una el presènte con el pasado y el futuro, del sino como decreto inmanente en el cósmico conjunto.

Más arriba hemos establecido la relación que une el sino de Shakespeare al espacio y el sino de Sófocles al cuerpo aislado. Todas las culturas profundamente trascendentes, todas las culturas cuyo símbolo primario exige una superación de las apariencias visibles, una vida de lucha y de conquista, que no se abandona a lo que adviene, todas estas culturas sienten hacia el espacio la misma propensión metafísica que hacia el azul y el negro. En los estudios de Goethe acerca de los colores entópticos de la atmósfera se encuentran profundas observaciones sobre la relación que existe entre la idea del espacio y el sentido de los colores. El simbolismo de los colores que derivamos aquí de las ideas del espacio y del sino coincide perfectamente con el expuesto por Goethe en su *Teoría de los colores*.

El empleo más importante del verde sombrío, como color del sino, se encuentra en Grünewald, cuyas «noches» tienen una indescriptible potencia de espacialidad que sólo Rembrandt ha podido después alcanzar. Al contemplarlas, se recibe la impresión de que ese verde azulado, que es el mismo color en que está a veces envuelto el interior de las grandes catedrales, podría denominarse el color específico del *catolicismo*, suponiendo que se dé este nombre única y exclusivamente al cristianismo fáustico, con la eucaristía como centro, al cristianismo fundado en 1215 por el Concilio lateranense y perfeccionado por el Tridentino. Ese color, con su silenciosa grandeza, dista seguramente tanto del fastuoso fondo dorado de las imágenes cristianobizantinas como de los colores chillones, alegres, «paganos», de los templos y estatuas griegas. Ad-

viértase que ese color, para producir impresión, necesita que el cuadro esté expuesto en un «espacio interior», es decir, lo contrario del amarillo y del rojo. La pintura antigua es resueltamente pintura de la calle; en cambio la pintura occidental es un arte de taller. En toda la gran pintura al óleo, desde Leonardo hasta el final del siglo XVIII, no hay una obra pensada para ser vista a la luz cruda del día. Reaparece aquí la oposición entre la música de cámara y la estatua aislada, al aire libre. Algunos han querido explicar este hecho por el clima. Pero esta explicación superficial quedaría refutada—si fuere necesario refutarla—por el caso de la pintura egipcia. Para el sentimiento vital de los antiguos, el espacio infinito era una perfecta nada; por lo tanto, el azul y el verde, con su poder anulador de la realidad y creador de la lejanía, hubieran hecho vacilar la omnipotencia de los primeros términos, de los cuerpos aislados, menoscabando así el sentido propio de las obras del arte apolíneo. Para los ojos de un ateniense, un cuadro con el colorido de Watteau sería algo sin esencia, sin realidad, algo falso, vacío, de una vacuidad interna que difícilmente podría expresarse con palabras. Ese colorido da a las superficies sensibles, a los planos que reflejan la luz, el valor de testimonios y límites no de las cosas, sino del espacio circundante. Por eso lo rechazó la antigüedad. Por eso predomina en nuestra cultura occidental.

9

El arte árabe ha expresado el sentimiento mágico del universo por medio del *fondo dorado* de sus mosaicos y sus tablas. Para conocer sus efectos de fabuloso confusionismo y por lo tanto desentrañar su intención simbólica, es preciso estudiar los mosaicos de Rávena, los maestros primitivos de la región renana y, sobre todo, de la Italia septentrional, que trabajan aún bajo la influencia de modelos lombardobizantinos; pero también es necesario estudiar las ilustraciones de los manus-

critos góticos, a los que sin duda sirvieron de modelo los códices purpúreos de Bizancio. Ahora podemos contemplar las almas de las tres culturas, empeñadas en problemas muy semejantes, y examinar lo que cada una da de sí. El alma apolínea no reconocía como real nada más que lo presente, con presencia inmediata en lugar y tiempo, y por eso hubo de excluir el fondo de sus imágenes. El alma fáustica, superando todo límite sensible, aspiraba a lo infinito; por eso hubo de trasladar a la lejanía el centro de su idea plástica por medio de la perspectiva. El alma mágica sentía todo acontecimiento como la expresión de ciertas potencias misteriosas que llenaban la caverna cósmica con su substancia espiritual; por eso hubo de cerrar la escena por medio de un fondo dorado, es decir, por medio de un elemento que está más allá de todo colorido natural. El dorado, en efecto, no es un color. Si lo comparamos con el amarillo, veremos que la impresión sensible, muy compleja, que el dorado produce, es debida al reflejo metálico difuso de un medio transparente que cubre la superficie. Los colores—la substancia cromática del muro liso, en los frescos, o el pigmento depositado por el pincel—son naturales. Pero el brillo metálico (1) es sobrenatural; no se presenta casi nunca en la naturaleza; recuerda los demás símbolos de esta cultura, la alquimia y la cábala, la piedra filosofal, el libro sagrado, el arabesco, la forma interna de los cuentos de *Las mil y una noches*. En el simbolismo de estos fondos, misteriosamente hieráticos, están contenidas todas las teorías que enseñaban Plotino y los gnósticos sobre la esencia de las cosas, su independencia del espacio, sus causas fortuitas—opiniones que para *nuestro* sentimiento cósmico resultan harto paradóji-

(1) La *pulimentación* brillante de la piedra en el arte egipcio tiene también una profunda significación simbólica, de índole muy semejante. Obliga la mirada a seguir el movimiento de la parte exterior de la estatua, anulando de esa suerte la impresión de la corporeidad. En cambio la escultura griega, que pasando por el mármol de Naxos llega a emplear el translúcido de Paros y del Pentélico, manifiesta a las claras su propósito de hacer penetrar la mirada en la esencia material del cuerpo.



cas y casi incomprensibles—. La esencia de los cuerpos fué un importante tema de discusiones entre los neopitagóricos y los neoplatónicos, como más tarde entre las escuelas de Bagdad y Basra. Suhrawardi distinguió entre la extensión, que para él era la esencia primaria del cuerpo, y la altura, anchura y profundidad, que consideraba como accidentes. Nazzam negaba que los átomos fuesen substancias corpóreas y llenasen el espacio. Todas estas opiniones metafísicas, que se suceden desde Pilón y San Pablo hasta los últimos grandes pensadores de la filosofía islámica, revelan el sentimiento cósmico de la cultura árabe. Su importancia es decisiva en las discusiones de los concilios sobre la substancia de Cristo (1). El fondo dorado de aquellos cuadros, en el territorio de la Iglesia occidental, tiene, pues, una significación dogmática muy acentuada. Expresa la esencia y la providencia del espíritu divino. Representa la forma *árabe* de la conciencia cristiana; y ésta es la razón profunda de que los fondos dorados de las representaciones tomadas de la leyenda cristiana hayan sido considerados durante mil años como el único tratamiento posible y digno, en sentido metafísico y hasta ético. Cuando, en el gótico naciente, aparecieron los primeros fondos «reales», con cielos verdeazulados, amplios horizontes y perspectivas de profundidad, produjeron al principio el efecto de cosa profana y mundana. Se sintió muy bien, aunque sin conocerlo, el profundo cambio dogmático que esas novedades manifestaban. Lo demuestran claramente esos fondos de tapices, en los cuales se oculta con sagrado temor la profundidad propiamente dicha. Los espíritus góticos vislumbran ya la profundidad; pero no se atreven aún a ponerla de manifiesto. Ya hemos visto que justamente en esta época, cuando el cristianismo *fáustico*-germanocatólico llega a la conciencia clara de sí mismo, estableciendo el sacramento de la penitencia (nueva religión bajo el manto de la anterior), aparece en el arte de los franciscanos la tendencia hacia la perspectiva y el colori-

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 13.

do, el afán de conquistar el espacio aéreo; y esta tendencia transforma por completo el sentido de la pintura. El cristianismo occidental está con el oriental en la misma relación que el símbolo de la perspectiva con el símbolo del fondo dorado. Y el cisma definitivo se produce casi al mismo tiempo en la iglesia y en el arte. El paisaje empieza a concebirse como fondo de la escena; y simultáneamente las almas religiosas comienzan a comprender la infinitud *dinámica* de Dios. Y cuando los fondos dorados desaparecen de los cuadros religiosos, desaparecen también de los concilios occidentales aquellos problemas ontológicos, mágicos, acerca de la divinidad, aquellos problemas que conmovieran, con honda pasión, todos los concilios orientales, el de Nicea, el de Efeso, el de Calcedón.

10

Los venecianos son los que han descubierto la técnica de la *pincelada visible* introduciéndola en la pintura al óleo como motivo musical, creador de espaciosidades. Los maestros florentinos conservaron la manera «antigua», aunque poniéndola al servicio del sentimiento gótico, aquella manera que consistía en pulir las transiciones, en crear superficies cromáticas puras, bien delimitadas, inmóviles. Los cuadros florentinos tienen algo de permanente, de *estático*, en oposición clara y consciente a la movilidad hípica de los medios expresivos que el arte gótico traía de allende los Alpes. La pincelada del siglo XV es una negación del pasado y del futuro. El sentido *histórico* aparece en la pintura, cuando la labor del pincel se hace continuamente visible y se conserva, por decirlo así, en perpetuo trance de realización; en la obra del pintor se desea ver no sólo algo que ha *llegado a ser*, sino también algo que *está siendo*. Esto precisamente es lo que el Renacimiento había querido evitar. Unos paños del Perugino no nos dicen nada de su nacimiento artístico; están *terminados*, dados, absolutamente presentes. En cambio las pinceladas sueltas, que por

primera vez aparecen en las obras de la vejez del Ticiano, como un lenguaje de formas perfectamente nuevo, son los acentos de un temperamento personal, acentos tan característicos como los colores orquestales de Monteverdi, un flujo y reflujo melódico comparable al de los madrigales venecianos de la misma época, unas rayas y manchas que se suceden sin transición, se cruzan, se tapan, se confunden, dando al elemento cromático una movilidad infinita. El análisis geométrico contemporáneo de esta pintura representa también los objetos produciéndose, no producidos. Cada uno de esos cuadros tiene una historia y no la oculta. Ante ellos siente el hombre fáustico que su alma realiza una evolución. Ante los grandes paisajes de los maestros barrocos es lícito pronunciar la palabra «histórico», para percibir en esos paisajes un sentido que permanece extraño por completo a las estatuas áticas. En la melodía de esas pinceladas inquietas e infinitas reside el eterno devenir, el tiempo progrediente, el sino dinámico de los mundos. Se suele oponer en el estilo de la pintura el color y el dibujo. Desde este punto de vista, esa oposición significa la oposición entre la forma histórica y la forma ahistórica, entre la afirmación y la negación del desarrollo interno, entre la eternidad y el momento. La obra de arte «antigua» es un suceso; la occidental es una hazaña. Aquélla es el símbolo de la hora punctiforme; ésta es un transcurrir orgánico. La fisonomía de la pincelada es un ornamento *puramente musical*, completamente nuevo, infinitamente rico y personal, desconocido de todas las demás culturas. Al *allegro feroce* de Franz Hals puede oponerse el *andante con moto* de Van Dyck; a las tonalidades en bemol de Guercino, los sostenidos de Velázquez. Desde ahora, el concepto de *tempo* forma parte de la pintura y nos recuerda que este arte es el arte de un alma que, contrariamente al alma antigua, no olvida nada, no quiere olvidar nada de lo que ha sido una vez. La trama aérea de las pinceladas volatiliza al mismo tiempo las superficies sensibles de las cosas. Los contornos se desvanecen en el claroscuro. Es preciso que el espectador mire el cuadro desde lejos

para que esos valores de espacios cromáticos le produzcan impresiones corpóreas. El aire, saturado de colores inquietos, es el que engendra siempre las cosas.

Y a partir de ahora, aparece en la pintura occidental un símbolo de importancia suprema, ese color denominado «pardo de taller», que poco a poco va esfumando la realidad de todos los demás colores. Los viejos florentinos no lo conocían, ni tampoco los primeros maestros holandeses y renanos. Pacher, Durero, Holbein, aunque apasionados por la profundidad del espacio, no lo empleaban todavía. La época de su triunfo es el final del siglo XVI. El pardo de taller no oculta su procedencia de aquel verde «infinitesimal» con que están hechos los fondos de Leonardo, Schongauer y Grunewald; pero tiene un poder sobre las cosas incomparablemente mayor. El es el que da al espacio la victoria definitiva sobre la materia, superando también los recursos primitivos de la perspectiva lineal, con su carácter renacentista, que se advierte en el empleo de motivos arquitectónicos. El pardo de taller mantiene continuamente con la técnica impresionista de la pincelada visible una relación enigmática. Este color y esta técnica son los dos elementos que volatilizan la existencia palpable del mundo sensible —del mundo del instante y del primer plano—y la transforman definitivamente en apariencia atmosférica. La línea desaparece del cuadro colorista. El fondo dorado del alma mágica había soñado con una potencia misteriosa que en esta cueva del universo domina y quiebra a su sabor las leyes del mundo corpóreo. El pardo de estas pinturas descubre en cambio a la mirada una infinitud pura, saturada de forma. En la evolución del estilo occidental, su descubrimiento señala una altura máxima. *Por oposición al verde precedente, el pardo del taller tiene algo de protestante.* Es una anticipación del panteísmo septentrional, de ese panteísmo del siglo XVIII que navega por las regiones de lo ilimitado, y que tan bien expresan los versos de los arcángeles en el prólogo del *Fausto* de Goethe. La atmósfera del rey Lear y de Mácbeth es muy parecida a la suya. La música instrumental de esta época se afana igual-

mente por hallar armonías cada vez más ricas (de Rore y Lucas Marenzio) y por estructurar el cuerpo sonoro de los instrumentos de cuerda y de viento, afán que corresponde exactamente a la nueva tendencia de la pintura, que quiere crear un *cromatismo pictórico*, partiendo de los colores puros, mediante un sinnúmero de matices parduscos y el contraste entre las pinceladas yuxtapuestas. Estas dos artes, la pintura y la música, extienden por sus mundos de colores y de sonidos—sonidos cromáticos y colores sonoros—una atmósfera de purísima espacialidad, una atmósfera que envuelve no al hombre como figura y cuerpo, sino al alma desnuda, una atmósfera que es símbolo del alma misma. Estas dos artes llegan a una interioridad tal, que en las obras más profundas de Rembrandt y de Beethoven no hay misterio que no esté descubierto. Esa interioridad justamente es la que el hombre apolíneo quiso *eliminar* con su arte rigurosamente somático.

Los viejos colores del primer plano, el amarillo y el rojo—las tonalidades «antiguas»—, se emplean cada vez menos a partir de ahora y siempre en contraste deliberado con las lejanías y las profundidades, para acentuarlas y sublimarlas (sobre todo en Rembrandt y en Verqeer). Ese pardo atmosférico, extraño por completo al Renacimiento, es el color más irreal que existe. Es el único «color fundamental» *que no se da en el arco iris*. Hay luz blanca, luz amarilla, luz verde, luz roja, luz azul de la más perfecta pureza. Pero una luz parda que sea pura es cosa que excede las posibilidades de nuestra naturaleza. Todas esas tonalidades de matiz pardo verdoso, plateado, pardo húmedo, dorado, que aparecen en el Giorgione en suntuosas variedades, que los grandes holandeses emplean cada vez con más audacia y que al fin se pierden al terminar el siglo XVIII, despojan a la naturaleza de su realidad palpable. Hay en esto como una confesión religiosa. Se perciben próximos los espíritus de Port-Royal y de Leibnitz. Constable, que es el fundador de una pintura *civilizada*, manifiesta ya una voluntad artística diferente, una voluntad que busca su expresión. Ese mismo pardo que había aprendido de los holandeses y que

significaba entonces el sino, Dios, el sentido de la vida, significa en él algo muy distinto, mero romanticismo, sensibilidad, añoranza de algo desaparecido, recuerdos del gran pasado de la pintura moribunda. Los últimos maestros alemanes, Lessing, Marées, Spitzweg, Diez, Leibl (1), cuyo arte retardatario es un trozo de romanticismo, una retrospección, un eco, conservaron esa tonalidad parda como exquisita herencia del pasado y reaccionaron contra las tendencias conscientes de su generación—la pintura al aire libre, pintura sin alma que mata las almas, pintura de una generación haeckeliana—porque no pudieron abandonar interiormente esa última característica del gran estilo. Todavía no se ha comprendido bien esa lucha entre el pardo de Rembrandt, de la escuela vieja, y el aire libre de la nueva escuela. Esa lucha significa en realidad la reacción desesperada del alma frente a los avances del intelecto, de la cultura frente a la civilización; es la oposición entre un arte lleno de necesidad simbólica y una industria artística, que se cultiva en las grandes urbes en forma de arquitectura, pintura, escultura o poesía. Desde este punto de vista se siente bien lo que significa ese color pardo, con el cual expira todo un arte.

Los más profundos de entre los grandes maestros son los que mejor han comprendido ese color; sobre todo Rembrandt. Las misteriosas tonalidades pardas de sus mejores obras son hijas legítimas de las vidrieras góticas, de los crepúsculos que envuelven las altas bóvedas catedralicias. Ese color saturado de oro que vemos en los grandes venecianos, Ticiano, Veronés, Palma, Giorgione, nos recuerda constantemente el viejo arte, ya muerto, de las vidrieras septentrionales, arte que esos pintores habían olvidado casi por completo. El Renacimiento, con su predilección por los colores corpóreos, es en este sentido también un simple episodio, un resultado de tendencias superficiales, harto conscientes; no el producto de los afanes in-

(1) Su retrato de la señora Gedon, inmerso en un tono de color pardusco, es el último que se hace en Occidente a la manera de los grandes maestros; está pintado enteramente en el estilo del pasado.

conscientes, profundamente fáusticos del alma occidental. En este brillante pardo dorado de la pintura veneciana se dan la mano el gótico y el barroco, el arte de aquellas vidrieras primitivas y la música sombría de Beethoven; es el momento en que los holandeses Willaert y de Rore, con Gabrielli el viejo, inauguran en la escuela de Venecia el estilo barroco de la música colorista.

El color pardo se ha convertido ahora en el color propio del *alma*, de un alma templada históricamente. Creo que Nietzsche ha hablado una vez de la música parda de Bizet. Pero el calificativo cuadra mejor a la música que Beethoven compuso para los instrumentos de cuerda (1) y últimamente a la orquesta de Bruckner, que a veces llena el espacio de tonalidades pardas y doradas. Todos los demás colores quedan reducidos a una función adjetiva: el amarillo claro y el cinabrio de Vermeers que, con insistencia verdaderamente metafísica, penetran en el espacio como si vinieran de otro mundo, o las luces amarilloverdosas y rojas de Rembrandt, que parecen casi estar jugueteando con el simbolismo del espacio. En Rubens, artista brillante, pero pobre pensador, el pardo casi carece de idea; es una sombra de color. (El verde azulado, el color «católico» le disputa al pardo la preeminencia en Rubens y en Watteau.) Bien se ve aquí cómo uno y el mismo medio artístico puede tener el valor de un símbolo si es empleado por un hombre profundo, y entonces crea la inaudita trascendencia de los paisajes de Rembrandt; y en cambio, para otros

(1) Los instrumentos de cuerda representan en la orquesta los colores de la lejanía. El verde azulado de Watteau se encuentra ya en el *bel canto* napolitano, hacia 1700, en Couperin, en Mozart y en Haydn. El tono pardo de los holandeses lo hallamos en Corelli, Haendel y Beethoven. También los instrumentos de madera evocan claras lejanías. En cambio el amarillo y el rojo, colores de la proximidad, colores populares, constituyen el timbre de los instrumentos de cobre, que producen un efecto rayano en la ordinariez. El sonido de un violín viejo es perfectamente incorpóreo. Vale la pena de observar que la música griega, a pesar de su insignificancia, evoluciona en el sentido de preferir. A la lira dórica, la flauta jónica—aulos y siringa—y que los dorios puros censuraban esta tendencia a la molicie y bajeza, aun en la época de Pericles.

grandes maestros puede ser simplemente un recurso técnico. Así, como ya hemos observado, resulta patente que la «forma» artísticotécnica, si se piensa por oposición a un «contenido», no tiene la menor relación con la forma verdadera de las grandes obras.

He dicho que el color pardo es un color histórico. Convierte la atmósfera del espacio plástico en un signo de la dirección, del *futuro*. Su voz apaga, en la representación, el lenguaje de lo momentáneo. Pero el mismo sentido puede dársele igualmente a los restantes colores de la lejanía, y así llegamos a una amplificación muy extraña del simbolismo occidental. Los helenos habían preferido últimamente para sus estatuas el bronce dorado al mármol policromado; porque el resplandor del bronce bajo el cielo azul expresaba mejor la idea de que todo lo corpóreo es singular y único (1). Pero el Renacimiento desenterró esas estatuas, cubiertas de una pátina secular negra y verde, y lleno de respeto y añoranza saboreó largamente esta impresión histórica. Desde entonces nuestro sentimiento de la forma ha santificado ese negro y ese verde «remotos»; y hoy, para que el bronce produzca impresión sobre *nuestra* pupila, es indispensable la pátina, como para corroborar maliciosamente el hecho de que ese género artístico ya no nos interesa por sí mismo. ¿Qué significa para nosotros una cúpula, una figura de bronce, sin esa pátina que en vez del brillo inmediato nos ofrece una tonalidad de antaño y de allá? ¿No hemos llegado incluso al extremo de producir artificialmente la pátina?

Pero esa elevación del moho a la categoría de un medio artístico, con significación propia, encierra un sentido todavía más profundo. ¿No hubieran los griegos considerado esa producción artificial de la pátina como una destrucción de la obra artística? Los griegos, por motivos espirituales, rechaza-

(1) No debe confundirse la tendencia que se manifiesta en el brillo dorado de un cuerpo al aire libre con la tendencia arábiga a poner fondos dorados brillantes detrás de las figuras, en la penumbra del espacio interior.

ron el color verde de las lejanías espaciales. Mas no sólo el color. La pátina es símbolo de lo *transitorio* y, por lo tanto, se halla en relación notable con los símbolos del reloj y del sepelio. Más arriba hemos hablado del afán con que el alma fáustica cultiva las ruinas, los testimonios del remoto pasado. Esta tendencia, que se manifiesta en las colecciones de antigüedades, de manuscritos, de monedas, en las excursiones al foro romano y a Pompeya, en las excavaciones y estudios filológicos, se inicia ya en la época del Petrarca. A un griego no se le hubiera ocurrido jamás preocuparse de las ruinas de Knossos y Tirinto. Todos conocían la *Iliada*. A ninguno le pasó por las mientes la idea de hacer excavaciones en la colina de Troya. En cambio nosotros, movidos de un profundo respeto por las ruinas mismas, conservamos los acueductos de la Campaña, los sepulcros etruscos, los restos de Luxor y Karnalk, los castillos derrumbados a orillas del Rin, el Limes romano, Hersfeld y Paulinzella. Y los conservamos en el estado ruinoso en que se encuentran; porque un obscuro sentimiento nos advierte que toda restauración haría perder a esas ruinas algo difícil de expresar en palabras, algo definitivamente irrecobrable. En cambio, nada más lejos del hombre antiguo que ese respeto por los testigos ruinosos del antaño y del entonces. Los antiguos apartaban de su vista lo que ya no les hablaba en el lenguaje del presente. Nunca lo viejo se conservó por viejo. Después de la destrucción de Atenas por los persas, los atenienses derribaron todo el Acrópolis: columnas, estatuas, relieves, sin fijarse en si estaban enteros o no; y lo reconstruyeron de nuevo. Esta escombrera es justamente la más rica mina de que disponemos para el arte del siglo VI. Ese acto encaja muy bien en el estilo de una cultura que elevó a la categoría de símbolo la cremación de los cadáveres y no se preocupó jamás de regir su vida cotidiana por un horario preciso. Nosotros en cambio hemos elegido la actitud contraria. El paisaje heroico, en el estilo de Claudio de Lorena, es inimaginable sin ruinas. El parque inglés, con sus emociones atmosféricas, substituyó hacia 1750 al parque francés; sacrificó las

grandiosas perspectivas en aras de la «naturaleza» sensitiva de Addison y Pope e introdujo el motivo de las *ruinas artificiales* que dan al paisaje una mayor profundidad histórica (1). Nunca se ha imaginado nada más extraño. La cultura egipcia restauraba los edificios de la época primitiva; pero nunca se hubiera atrevido a *construir ruinas*, como símbolo del pasado. Lo que nos deleita en la estatua antigua no es propiamente la estatua, sino más bien el *torso*. El torso ha sufrido un sino; llega a nosotros envuelto en cierta atmósfera de lejanía; y la pupila busca gustosa el espacio vacío de los miembros ausentes, para rellenarlo con el compás y el ritmo de unas líneas invisibles. Supongamos que se llegase a completar con acierto una estatua antigua mutilada; esto sería matar el encanto misterioso de las infinitas posibilidades. Y me atrevo a afirmar que si los restos de la escultura antigua pueden a veces aproximarse a nuestra alma es debido exclusivamente a esa *transposición en musicalidad*. El bronce verdoso, el mármol ennegrecido, los mutilados miembros de una figura anulan ante nuestra mirada las limitaciones de lugar y tiempo. Todas esas cosas se han llamado *pintorescas*—en cambio las estatuas «terminadas», los edificios, los parques muy arreglados no son pintorescos—, y en realidad corresponden a la significación más honda del pardo de taller (2); pero, en último término, el calificativo de pintoresco se refiere en realidad al espíritu de la música instrumental. Si el doríforo de Policleto estuviese ante nuestra vista en bronce fulgurante, con sus ojos de esmalte y su cabellera de oro, ¿produciríanos la misma

(1) Home, filósofo inglés del siglo XVIII, dice, en unas consideraciones sobre los parques ingleses, que las ruinas góticas representan el *triunfo del tiempo sobre la fuerza*, y las griegas el de la barbarie sobre el buen gusto. En esta época fué cuando se descubrió la belleza del Rin, con sus ruinosos castillos. Desde entonces es el Rin el río *histórico* de los alemanes.

(2) Para nuestro sentimiento, los cuadros viejos, al *ennegrecerse* aumentan de valor, aunque el intelecto artístico se pronuncie en contra. En cambio si los óleos empleados por los viejos maestros hubiesen emblanquecido los cuadros, habríamos considerado este hecho como una destrucción.

impresión que la estatua ennegrecida por los años? El torso del Hércules vaticano ¿no perdería mucho de la poderosa impresión que hoy nos produce si encontrásemos algún día los miembros que le faltan? Las torres y cúpulas de nuestras viejas ciudades ¿no perderían su profundo encanto metafísico si las recubriéramos de metal nuevo? La vejez, para nosotros, como para los egipcios, lo ennoblece todo; en cambio, para el «antiguo» lo degrada todo.

Por último, hay otro hecho que guarda relación con lo que venimos diciendo. La tragedia occidental, movida por el mismo sentimiento, ha preferido los temas *históricos;* y al decir históricos me refiero no a que los asuntos sean demostradamente reales o posibles—que tal no es el sentido propio de la palabra histórico—, sino a que tengan *lejanía*, *pátina.* En efecto, un acontecimiento de contenido puramente momentáneo, sin lejanía en el espacio y en el tiempo; un hecho trágico, tal como los antiguos concebían los hechos trágicos; un mito intemporal, no puede expresar lo que el alma fáustica ha querido, ha debido expresar. Nosotros tenemos, pues, tragedias del pasado y tragedias del futuro—a éstas, que son las que nos presentan el hombre futuro como sujeto del sino, pertenecen en cierto modo *Fausto, Peer Gynt,* el *Crepúsculo de los dioses*—; pero no tenemos tragedias del presente, si se prescinde de los dramas sociales del siglo XIX, que carecen de importancia. Cuando Shakespeare quiere expresar algo de importancia en el presente, elige siempre países extraños, en donde no estuvo nunca, y de preferencia Italia; y los poetas alemanes eligen Inglaterra y Francia. De esta manera queda excluída la *proximidad* en el espacio y en el tiempo, proximidad que el dramático acentuaba aun en el mito.

II

EL DESNUDO Y EL RETRATO

II

Se ha dicho que la cultura «antigua» es una cultura del cuerpo y la septentrional una cultura del espíritu, no sin la intención tácita de desvalorar la una en provecho de la otra. Harto trivial es, sin duda, esa oposición, de gusto renacentista, entre lo antiguo y lo moderno, lo pagano y lo cristiano, tal como se entiende comúnmente; sin embargo, hubiera podido conducir a resultados decisivos si tras la fórmula se hubiese sabido descubrir el origen.

Si el mundo, que circunda al hombre, es en efecto—prescindiendo de lo que además sea—un macrocosmos que se refiere a un microcosmos, un inmenso conjunto de *símbolos*, entonces el hombre mismo, en tanto que pertenece a la trama de la realidad, en tanto que es una *forma manifestativa*, debe caer bajo el imperio de ese simbolismo. Pero en la impresión que el hombre produce sobre sus semejantes, ¿qué elemento puede aspirar al rango de un símbolo? ¿En dónde se halla compendiada la esencia del hombre y el sentido de su existencia? ¿En dónde se hallan esa esencia y sentido expuestos a la contemplación? La respuesta a todas estas preguntas nos la da el arte.

Pero esa respuesta ha tenido que ser distinta en cada cultura. Cada cultura recibe de la vida una impresión diferente, porque cada una vive de manera diferente. La imagen de lo humano, tanto la imagen metafísica como la ética y la artística dependen esencialmente de que el individuo se sienta vivir como un cuerpo entre cuerpos o como el centro de un espacio infinito; de que en sus reflexiones conozca la soledad de su yo o su participación substancial en el consenso universal; de que por el ritmo y curso de su vida afirme o niegue la dirección. En todas estas actitudes se manifiesta el símbolo primario de las grandes culturas. Son sentimientos cósmicos; pero los ideales vitales coinciden perfectamente con ellos. Del ideal antiguo se siguió la aceptación integral de la apariencia sensible; del ideal occidental, en cambio, su no menos apasionada superación. El alma apolínea, euclidiana, punctiforme, sintió el cuerpo empírico, visible, como la expresión perfecta de su modo de ser; el alma fáustica, errante por todas las lejanías, halló esa expresión no en la persona, no en el *soma*, sino en la *personalidad*, en el *carácter* o como se le quiera llamar. «El alma» era para el griego auténtico, en última instancia, la forma de su cuerpo. Así la definió Aristóteles. «El cuerpo» es para el hombre fáustico el vaso del alma. Así sentía Goethe.

La consecuencia de todo esto es, empero, que para representar la imagen del hombre cada cultura elige y construye artes muy diferentes. El sufrimiento de Armida lo expresa Gluck por medio de una melodía que los instrumentos acompañan con un inconsolable y penetrante quejido; en cambio, las esculturas de Pergamo lo expresan por el lenguaje de todos los músculos. Los retratos helenísticos quieren representar un *tipo* espiritual mediante la estructura de la cabeza. En China las cabezas de los santos de Ling-yan-si revelan una vida interior *personalísima* por la mirada y el juego de las comisuras labiales.

La tendencia de los antiguos a hacer hablar solamente el cuerpo no proviene de una superabundancia racial. *No* es la

consagración de la sangre—el hombre de la σωφροσύνη no tenía sobrantes que desperdiciar (1)—; no es, como creía Nietzsche, el goce orgiástico de la energía indomable, de la pasión rebosante. Esto pertenecería más bien a los ideales de la caballería andante germánicocatólica e india. Lo único que le interesa al hombre apolíneo y a su arte es la apoteosis de la *manifestación* corpórea, en el sentido literal de esta palabra: la proporción rítmica del cuerpo y el desarrollo armónico de la musculatura. Esto, empero, *no* es pagano, por oposición a cristiano, sino ático, por oposición a barroco. El hombre del barroco, cristiano o pagano, racionalista o fraile, rechaza ese culto del *soma* tangible, hasta el extremo de caer en la más extraordinaria suciedad, como la que imperaba en la corte de Luis XIV (2), cuyos trajes, desde la peluca hasta los puños de encaje y los zapatos de bucles, envolvían todo el cuerpo en lazadas ornamentales.

Así, la plástica antigua, cuando hubo logrado cortar toda relación entre la figura y la pared trasera—real o imaginada—; cuando hubo conseguido erigir sobre el pedestal la imagen libre, sin ninguna referencia al contorno, para poderla considerar desde todos los puntos de vista como un cuerpo entre cuerpos, se desenvolvió consecuentemente en el sentido de no representar mas que el cuerpo *desnudo*. Y lo que la distingue de todas las demás especies de plástica, en la historia universal de las artes, es *el haber tratado las superficies limitantes del cuerpo con entera fidelidad anatómica*. De esta suerte quedaba sublimado el principio fundamental del mundo euclidiano. El menor velo hubiese significado una leve contradicción de la apariencia apolínea, una alusión—todo lo indecisa que se quiera—al espacio circundante.

El elemento ornamental, en el sentido *más elevado* de la

---

(1) En este sentido suelen citarse solamente artistas griegos junto a Rubens y Rabelais.

(2) Una de sus amantes quejábase de *qu'il puait comme une charogne*. Es de notar que justamente los músicos no han tenido nunca fama de limpios.

palabra, reside todo en las proporciones de la construcción (1) y en el equilibrio de los ejes según el peso y el sostén. El cuerpo de pie, sentado o yacente, está siempre afirmado en sí mismo y, como el perípteros, carece de interior, es decir, de «alma». La columnata exterior que rodea el perípteros significa lo mismo que el relieve muscular modelado en todas sus partes: ahí está *todo* el lenguaje de formas que la obra nos habla.

Una razón de carácter puramente metafísico, la necesidad de crearse un símbolo vital de primer orden, fué lo que condujo a los griegos del período posterior a este arte, cuya estrechez ha quedado salvada y encubierta tan sólo por la maestría de las producciones. Porque no es verdad que este lenguaje de las superficies externas sea el más perfecto, el más natural, ni siquiera el más inmediato, de que dispone el hombre para su representación. Más bien sucede lo contrario. Si el Renacimiento, con todo el pathos de su teoría y la tremenda equivocación acerca de sus propias tendencias, no hubiese violentado nuestro juicio en los momentos mismos en que la plástica se hacía íntimamente extraña a nosotros, hubiéramos advertido hace tiempo cuán excepcional es el estilo ático. A los escultores egipcios y chinos no se les ocurrió nunca hacer de la estructura anatómica exterior la base de la expresión que querían dar a sus obras. Y en las esculturas góticas, por último, nunca interviene para nada el lenguaje de los músculos. Esa hojarasca humana que se ciñe a la trama poderosa de la piedra en un sinfín de estatuas y figuras de relieve—hay más de diez mil en la catedral de Chartres—*no es solamente un ornamento;* desde 1200 sirve ya de expresión para creaciones portentosas, ante las cuales desaparece aun lo más grande de la plástica antigua. Porque esas legiones de seres forman una *unidad trágica.* En ellas el Norte, anticipándose a Dante, ha

(1) Desde el canon solemne de Policleto hasta el canon elegante de Lisipo señálase un aligeramiento de la construcción semejante al progreso que va del orden dórico al corintio. El sentimiento euclidiano comienza a destruirse.



poetizado en un drama universal, el sentimiento histórico del alma fáustica, que encuentra su expresión espiritual en el sacramento primario de la penitencia (1) y al mismo tiempo su gran escuela en la confesión. En esta época justamente, Joaquín de Floris, en la soledad de su claustro apúlico, contemplaba la imagen del universo no como un cosmos, sino como la historia de la salvación, la sucesión de las tres edades del mundo. Esa misma idea es la que representan en Chartres, Reims, Amiéns y París la serie de las imágenes que van desde el pecado original hasta el Juicio final. Cada una de las escenas, cada una de las grandes figuras simbólicas ocupa su lugar significativo en el sagrado edificio. Cada una de ellas representa su papel en el poema inmenso del mundo. E igualmente cada hombre, cada individuo particular sentía entonces que el curso de su vida era a modo de un ornamento que formaba parte del plan divino que se desarrolla en la historia de la salvación; y vivía esa conexión personal en las formas de la penitencia y de la confesión. Por eso aquellos cuerpos de piedra no están solamente al servicio de la arquitectura; significan algo más profundo, más único, algo que los sepulcros, a partir de las tumbas regias de Saint-Denis, van expresando con intimidad creciente; hablan de una *personalidad*. Lo que para el hombre antiguo significaba el perfecto modelado de la *superficie* corpórea—que éste es el sentido último de todo el prurito anatómico de los artistas griegos: agotar la esencia de la manifestación viviente, figurando, modelando sus planos límites—, eso mismo significa para el hombre fáustico el *retrato*. Y se comprende bien; porque, en efecto, el retrato es la expresión más característica de su sentimiento vital, la única que lo agota. La manera griega de tratar el desnudo constituye la gran excepción; y sólo en el caso de Grecia ha conseguido elevarse a la categoría de un arte de primer orden (2).

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 17.

(2) En otras comarcas, como el Egipto y el Japón—y con esto nos anticipamos a refutar una explicación particularmente mezquina y ab-

¡Desnudo y retrato! He aquí dos aspectos del hombre, que nadie hasta ahora ha sentido como contrapuestos y que, por lo tanto, nadie ha comprendido en toda la profundidad de su manifestación históricoartística. Y, sin embargo, en la lucha de esos dos ideales de la forma se manifiesta la total oposición de dos mundos. Allí, el porte de la estructura externa es una *realidad esencial* que se ofrece a la contemplación. Aquí, la estructura interior del hombre, el alma, es la que nos habla por medio del «rostro»; como el espacio interior de una catedral nos habla por medio de la fachada, verdadero «rostro» del edificio. La mezquita no tiene rostro; por eso la iconoclastia de los muslimes y de los pauliquianos cristianos, que llegó hasta Bizancio en la época de León II, hubo de extirpar toda figura del arte plástico, que en este momento ya tenía asegurado un tesoro de arabescos humanos. En Egipto, el rostro de la estatua es como el pílono del templo, algo que se destaca enérgicamente sobre la masa pétrea del cuerpo; así, por ejemplo, en el retrato de Amenemhet III—la esfinge del Hycso de Tanis—. En China, el rostro es como un paisaje, lleno de arrugas y pequeños detalles que significan algo. Pero para nosotros el retrato es *música*. La mirada, el juego de la boca, el porte de la cabeza, las manos, todo esto es una fuga de sentido delicadísimo, una fuga de varias voces que se desprende del cuadro y viene a *sonar* a los oídos del espectador inteligente.

Mas para conocer bien lo que el retrato occidental significa, por oposición al egipcio y al chino, hace falta tener en cuenta una profunda transformación que se verifica en los idiomas de Occidente y que, desde la época merovingia, anuncia ya el nacimiento de un nuevo modo de sentir la vida. La transformación a que me refiero se extiende *por igual* al antiguo alemán y al latín vulgar; pero tanto en uno como en otro

surda—, el espectáculo de hombres y mujeres desnudos era mucho más frecuente que en Atenas, y sin embargo, el japonés aficionado al arte considera hoy como trivial y ridícula la representación insistente del desnudo. Hay, sin duda, desnudos en su arte, como hay los desnudos de Adán y Eva en la catedral de Bamberg; pero están tratados como un objeto, sin especiales posibilidades significativas.



alcanza *sólo* a las lenguas que se están desarrollando en el paisaje materno de la naciente cultura, es decir, que llega al noruego y al español, pero no al rumano. La citada transformación no puede explicarse por el espíritu de las lenguas y la «influencia» de unas sobre otras; es debida exclusivamente al espíritu de los hombres, que elevan el uso de las palabras a la categoría de un símbolo. En lugar de *sum*, que en gótico es *im*, se dice *ich bin*, *I am*, *je suis;* en lugar de *fecisti*, se dice *tu habes factum*, *tu as fait*, *du habes gitan;* y así sucesivamente *daz wîp*, *un homme*, *man hat*. Este fenómeno misterioso (1) no ha podido explicarse hasta ahora porque las familias lingüísticas se consideraban como seres. Pero cesa el misterio tan pronto como se descubre que la estructura de la frase es el retrato del alma. El alma fáustica comienza ya a imprimir su sello en los estados gramaticales de las más distintas procedencias. Esa aparición del «yo» es la aurora de la idea de la personalidad, que creará más tarde el sacramento de la penitencia y la absolución personal. Ese «*ego habeo factum*», esa intercalación del verbo auxiliar (haber o ser) entre un agente y un acto, en vez del *feci*, que es como un *cuerpo en movimiento*, significa que el mundo de los cuerpos es ahora substituído por un mundo de funciones entre centros de fuerza, esto es, la estática de la frase por una dinámica gramatical. Ese «yo» y ese «tú» nos descubren el secreto del retrato gótico. Un retrato helénico representa el tipo de una postura; no es un «tú», no es una confesión ante el que lo crea o lo comprende. Nuestros retratos, en cambio, reproducen algo *único*, algo que fué una vez y no torna a ser, la historia de una vida en la expresión de un instante, un centro cósmico para quien lo demás es *su* mundo, como el «yo» es el centro dinámico de la frase fáustica.

Hemos visto ya que la experiencia íntima *de la extensión* toma su origen de la *dirección* viva, del *tiempo*, del sino. La realidad integral del cuerpo desnudo y libre cercena la expe-

(1) Kluge: *Deutsche Sprachgeschichte* [Historia de la lengua alemana], 1920, págs. 202 y siguientes.

riencia íntima de la profundidad; en cambio, la «mirada» de un retrato la lanza en las regiones infinitas de lo suprasensible. Por eso la plástica antigua es un arte de las cosas próximas, palpables, intemporales, y prefiere los motivos que expresan la breve, brevísima quietud entre dos movimientos: el último instante *que antecede* al lanzamiento del disco, el primer momento *que sigue* al vuelo de la Victoria, de Paionios, cuando el impulso del cuerpo ha terminado ya y los paños flotantes no han caído aún, actitud que está tan lejos de la duración como de la dirección y que parece suspensa entre el pasado y el futuro. El *veni, vidi, vici es* una actitud semejante. En cambio, las palabras yo-vine, yo-vi, yo-vencí expresan un *devenir*, en la estructura misma de la frase.

La experiencia íntima de la profundidad es un producirse que da lugar a un producto. Significa el tiempo y suscita el espacio. Es a la vez cósmica e histórica. La dirección viva va hacia *el horizonte como hacia el futuro*. En el futuro sueña ya la Virgen de la puerta de Santa Ana, de Notre-Dame (1230), y más tarde la *Virgen con los guisantes en flor*, del maestro Wilhelm (1400). Sobre el sino medita, mucho antes que el *Moisés* de Miguel Angel, el *Moisés* de Klaus Sluter en el pozo de Dijón (1390); y las *Sibilas* de Giovanni Pisano en el púlpito de Pistoja (1300) son muy anteriores a las de la capilla Sixtina. Por último, las figuras de los sepulcros góticos descansan de un largo sino, mientras que, por el contrario, las estelas funerarias de los cementerios áticos representan escenas graves y juguetonas, pero siempre *intemporales* (1). El retrato occidental desde 1200, en que nace de la piedra, hasta el siglo XVII, en que se convierte en pura música, es infinito en *todos* los sentidos. Enfoca al hombre no sólo como centro del universo natural, cuyas manifestaciones perceptibles reciben de él su forma y su sentido, sino, principalmente, como centro del universo histórico. La estatua antigua es un pedazo de naturale-

(1) A. Conze: *Die attischen Grabreliefs* [Los relieves funerarios de Atenas], 1893.



za presente, y nada más. La poesía antigua es una escultura de palabras. Por eso a nosotros nos produce la impresión de que los griegos se entregaban pura y simplemente a la naturaleza. Nunca conseguiremos borrar de nuestra alma la sensación de que el estilo gótico, comparado con el griego, es *innatural*, es decir, *más* que «naturaleza». Pero no nos confesamos a nosotros mismos que, en último término, eso significa que percibimos en los griegos un defecto. El lenguaje de las formas occidentales es más rico. El retrato pertenece a la naturaleza y a la historia. Un sepulcro de esos grandes maestros holandeses que trabajan desde 1260 en las tumbas regias de Saint-Denis; un retrato de Holbein, Ticiano, Rembrandt o Goya, es una *biografía;* un autorretrato es una *confesión histórica*. Confesarse no significa declararse autor de un acto, sino descubrir al juez la *historia* interna de ese acto. El acto es público; pero sus raíces son las que constituyen el secreto personal. Cuando el protestante y el librepensador se pronuncian en contra de la confesión auricular, no se dan cuenta de que lo que rechazan no es la idea, sino solamente su manifestación externa. No consienten en confesarse con el sacerdote; pero, en cambio, se confiesan consigo mismos, con el amigo o con la multitud. Toda la poesía del Norte es un arte de confesiones en voz alta; y lo mismo el retrato de Rembrandt y la música de Beethoven. Lo que Rafael, Calderón y Haydn confesaban a sus confesores, lo han vertido en el idioma de sus obras. Y el que tenga que callarse, porque le vede hablar su impotencia para dominar la grandeza de esa forma, ése está perdido, como Hölderlin. El hombre occidental vive con plena *conciencia* del devenir, con la vista puesta en el pasado y el futuro. El griego, en cambio, lleva una vida punctiforme, ahistórica, somática. Ningún griego hubiera sido capaz de verdadera autocrítica. Y esto también se expresa en el tipo de la estatua desnuda, reproducción perfectamente *ahistórica* de un hombre. El autorretrato es el correlato exacto de la autobiografía, a la manera de *Werther* y *Tasso;* y ambas especies artísticas son por completo extrañas al alma antigua. Nada hay más

impersonal que el arte griego, y no es posible ni imaginar siquiera a Scopas o a Praxiteles haciéndose un autorretrato.

Estudiemos a Fidias, a Policleto, a cualquier maestro de los posteriores a las guerras médicas. Veremos que la bóveda frontal, los labios, la nariz, las órbitas ciegas de los ojos, todo es expresión de una vitalidad impersonal, vegetativa, *inánime*. ¿Hubiera podido este lenguaje de formas expresar o aun siquiera aludir a un hecho de la vida interior? No ha habido nunca un arte más exclusivamente limitado a las superficies visibles de los cuerpos. En Miguel Angel, a pesar de su pasión por la anatomía, la apariencia corporal es siempre expresiva del trabajo que rinden los huesos, los tendones, los órganos del *interior;* la vida se transparenta *bajo* la piel, aun sin que el escultor lo haya deseado. Las creaciones de Miguel Angel constituyen una fisiognómica, no un sistema de la musculatura. Pero esto significa justamente que para Miguel Angel el punto de partida del sentimiento de la forma no es el cuerpo material, es el sino personal. Más psicología—y menos «naturaleza»—hay en el brazo de uno de sus esclavos que en la cabeza del *Hermes* de Praxiteles. En el discóbolo de Miron, la forma exterior existe por sí misma, sin la menor referencia a los órganos interiores, y no digamos al «alma». Si comparamos con las mejores obras de esta época las viejas estatuas egipcias, por ejemplo, la del alcalde aldeano o la del rey Fiops o, por otra parte, el *David* de Donatello, comprenderemos lo que quiere decir eso de no reconocer en el cuerpo mas que los límites materiales. Los griegos evitan cuidadosamente todo cuanto pueda dar a la cabeza la expresión de algo interno y espiritual. Bien se advierte en las estatuas de Miron. Si nos fijamos bien, veremos que, consideradas desde el punto de vista de nuestro sentimiento cósmico, opuesto al antiguo, las mejores cabezas de la mejor época del arte griego nos parecerán, al cabo de un rato de contemplación, estúpidas y romas. Es porque les falta justamente el elemento biográfico, el sino. No en vano regía en esta época la prohibición de ofrendar estatuas icónicas. Las estatuas de los vencedores en los juegos olímpicos

representaban una actitud de lucha. Hasta Lisipo no hay una sola cabeza de carácter. Todas son máscaras. Considérese el conjunto de la figura y se verá con qué maestría el artista ha procurado no dar la impresión de que la cabeza sea la parte preferente del cuerpo. Por eso son tan pequeñas estas cabezas, tan insignificantes en la postura, tan poco trabajadas en el modelado. Siempre están tratadas como una parte del cuerpo, como el brazo y el muslo; nunca como el asiento y símbolo de un yo.

Por último, esa impresión de feminidad y aun de afeminamiento que producen muchas de estas cabezas del siglo V y más aún las del siglo IV (1), es, si bien se mira, el resultado desde luego involuntario de ese afán por evitar toda característica personal. Quizá sea lícito afirmar, en conclusión, que el tipo ideal del rostro, en este arte—tipo que de seguro no era el del pueblo griego, como lo demuestran al punto los retratos naturalistas posteriores—se produjo sumando simples negaciones de los caracteres individuales e históricos, esto es, limitando la plástica del rostro a los elementos puramente euclidianos.

El retrato de la gran época barroca—compuesto con todos los recursos del contrapunto pictórico, que hemos estudiado ya como elementos productores de lejanías espaciales históricas, envuelto en una atmósfera saturada de tonos pardos, sometido a la perspectiva, hecho de pinceladas fugaces, de matices y luces temblorosos—trata el cuerpo como algo que en sí mismo es irreal, como envoltura expresiva de un yo que domina el espacio. (La técnica de la pintura al fresco es euclidiana e incapaz por completo de resolver semejante problema.) Todo el cuadro se reduce a un solo tema: el alma. Obsérvese la manera cómo Rembrandt (por ejemplo, en el aguafuerte del burgomaestre Six, o en el retrato del arquitecto, de

(1) El *Apolo con la cítara*, de Munich, fué admirado y alabado por Winckelmann y su tiempo, creyendo ver en él una musa. Una cabeza de Athene, de la escuela de Fidias, que hay en Bolonia, pasaba no hace mucho por la de un general. En un arte fisiognómico, como el barroco, tales errores serían imposibles.

Cassel) y últimamente Marées y Leibl (en el retrato de la señora Gedon) pintan las manos y la frente, espiritualizándolas hasta volatizar la materia, con un lirismo de visionario; y compárese con las manos y la frente de un Apolo o de un Poseidon de la época de Pericles.

El arte gótico sintió profunda y certeramente su misión estética al cubrir el cuerpo de vestiduras. Lo hizo no por causa del cuerpo, sino para desenvolver en la ornamentación de los paños un lenguaje de formas, en consonancia con el lenguaje de las cabezas y de las manos, como una fuga de la vida. No de otro modo se combinan las voces en el contrapunto, o el *basso continuo* y las notas altas de la orquesta, en el barroco. En Rembrandt es siempre el traje una melodía del bajo, sobre la cual se destacan los motivos de la cabeza.

Las viejas estatuas egipcias, como las figuras vestidas del arte gótico, niegan también el valor propio del cuerpo. Pero las figuras góticas lo niegan mediante los vestidos, que están tratados en sentido ornamental y cuya fisonomía vigoriza el lenguaje del rostro y de las manos. En cambio, las estatuas egipcias lo niegan reduciendo el cuerpo—como la pirámide y el obelisco—a un esquema matemático y circunscribiendo lo personal a la cabeza, con una concepción tan grandiosa que, al menos en la escultura, no ha sido nunca alcanzada por nadie. Los pliegues del ropaje en la estatua ateniense quieren manifestar el sentido del cuerpo; en la escultura del Norte, por el contrario, anularlo. El vestido, en el arte griego se transforma en cuerpo; en cambio, en el arte fáustico se convierte en música. He aquí la oposición profunda que en las obras del alto Renacimiento provoca una lucha sorda entre el ideal consciente del artista y el ideal que inconscientemente se manifiesta en él. El primero, el ideal antigótico, permanece muchas veces en las regiones superficiales, mientras que el segundo, el que conduce del goticismo al barroquismo, arraiga siempre en las profundidades.

12

Vamos a resumir ahora la oposición entre el ideal humano de la cultura fáustica y el de la cultura apolínea. El desnudo y el retrato están entre sí en la misma relación que el cuerpo y el espacio, el instante y la historia, lo superficial y lo profundo, el número euclidiano y el número analítico, la medida y la relación. La estatua arraiga en la tierra. La música—y el retrato occidental *es* música, es alma tejida de coloridos sonoros—atraviesa el espacio ilimitado. La pintura al fresco está adherida al muro, hecha con el muro. La pintura al óleo, el cuadro, está libre de limitaciones locales. El idioma de las formas apolíneas es la manifestación de algo ya producido. El idioma de las formas fáusticas es, ante todo, la manifestación de un producirse.

Por eso el arte occidental cuenta entre sus mejores y más íntimas creaciones retratos de niños y cuadros de familia. Pero a la plástica ateniense estos motivos le estaban vedados; y si en la época helenística aparece el motivo juguetón del *putto* no es porque represente un sentimiento del devenir, sino porque representa algo *distinto* de lo común. El niño enlaza el pasado con el futuro. En todo arte de la figura humana que aspire a tener significación simbólica, el niño caracteriza la duración en la transición de las cosas, la infinitud de la vida. Pero la vida antigua se agotaba en la plenitud del momento y los hombres antiguos cerraban los ojos a las lejanías del tiempo. El antiguo sólo pensaba en los hombres de su misma sangre que veía a su lado, no en las generaciones venideras. Por eso nunca ha habido un arte que como el griego haya evitado tan resueltamente la representación profunda de los niños. Recordemos la multitud de tipos infantiles que se han producido desde el gótico incipiente hasta el rococó moribundo, incluso en la época del Renacimiento. En cambio en la antigüedad no se encuentra hasta después de Alejandro una sola obra importante que represente deliberadamente junto

al cuerpo ya desarrollado del hombre o de la mujer, el cuerpo del niño, cuya existencia se halla todavía en el futuro.

En la *idea de maternidad* se comprende el devenir infinito. La mujer madre *es* el tiempo, *es* el sino. Así como el acto místico de sentir la profundidad es el que convierte la sensación en extensión y por lo tanto en mundo, así la maternidad produce el cuerpo humano como miembro singular de ese mundo, en el que el hombre desde que nace tiene un sino. Todos los símbolos del tiempo y de la lejanía son también símbolos de la maternidad. La *solicitud* es el sentimiento primigenio que mira hacia el futuro; y toda solicitud es maternal. Se refleja en las formas y en las ideas de la familia y del Estado, como también en el principio de la *herencia*, que es el fundamento de una y otro. Cabe afirmar o negar la solicitud; los hombres pueden vivir preocupados o despreocupados del futuro. Y cabe también concebir el tiempo bajo el signo de la eternidad o bajo el signo del momento presente; empleando, por lo tanto, los recursos todos del arte para dar forma sensible, cual símbolo de la vida en el espacio, bien al espectáculo de la generación y alumbramiento, bien al de la maternidad con el niño prendido del pecho. Los antiguos y los indios adoptaron el primero de estos símbolos; los egipcios y los occidentales, el segundo (1). El falo y el lingam tienen el carácter de la pura presencia y actualidad, sin relaciones; algo de este carácter posee igualmente la forma de la columna dórica y de la estatua ática. La madre lactante en cambio alude al futuro. Pero el arte antiguo no conoce este tema; y puede decirse incluso que el estilo de Fidias es incompatible con él. Aquí se siente que la forma artística antigua contradice y anula el sentido del motivo maternal.

En el arte religioso de Occidente no ha habido, empero, tema más sublime que el de la madre con el niño. El gótico incipiente convierte la María Theotokos de los mosaicos bizantinos en Mater dolorosa, en madre de Dios, en madre por

(1) Véase tomo I, pág. 208, y parte II, cap. III, núm. 17.



antonomasia. En el mito germánico aparece la madre—sin duda no antes de la época carolingia—bajo las figuras de Trigga y Frau Holle (1). El mismo sentimiento reaparece en bellas expresiones de los *minnesänger*, como Frau Sonne (2), Frauwelte (3), Frau Minne (4). Una emoción maternal, solícita, resignada, se cierne sobre el mundo de la humanidad gótica; y cuando el cristianismo germanocatólico llega a la plena conciencia de sí mismo, con la concepción definitiva de los sacramentos y, *simultáneamente*, del estilo gótico, *no* sitúa en el centro de su imagen cósmica *al Salvador doliente*, *sino a la madre que sufre*. En 1250, en la catedral de Reims, magna epopeya de piedra, el lugar preferente en medio de la portada principal no lo ocupa ya la imagen de Cristo, como en París y en Amiéns, sino la Virgen madre. Y en esta misma época, la escuela toscana de Arezzo y Siena—Guido da Siena—comienza a insinuar en el tipo bizantino de la Theotokos la expresión del amor maternal. Vienen luego las *Madonnas* rafaelescas, que sirven de tránsito al tipo barroco, a esa mezcla de la amada con la madre que hallamos en Ofelia y Margarita, cuyo secreto se descubre en la transfiguración, al final del segundo *Fausto*, en la fusión con la María gótica.

La imaginación helénica, en cambio, creó diosas que fueron o amazonas como Athene o hetaíras como Afrodita. Tal es, en efecto, el tipo antiguo de la feminidad perfecta, que arraiga en el sentimiento fundamental de una fertilidad vegetativa. Aquí también la voz *soma*—cuerpo—expresa íntegramente el sentido de esta manifestación. Pensemos en la obra maestra de este género, los tres poderosos cuerpos de mujer en el frontón oriental del Partenón y comparémoslos con la imagen más sublime de la madre, la *Madonna* de la Sixtina, por Rafael. En ésta no hay ya nada corpóreo; es toda ella lejanía y espacio. La Helena de la *Iliada*, comparada con

(1) Señora Hogar.
(2) Señora Sol.
(3) Señora Mundo.
(4) Señora Amór.

Kriemhilda, *maternal* compañera de Sigfredo, es una hetaira; Antígona y Clitemnestra son amazonas. El mismo Esquilo, en la tragedia de su Clitemnestra, pasa en silencio la tragedia de la madre. La figura de Medea es enteramente la *inversión* mítica del tipo fáustico de la Mater dolorosa; no vive para el futuro, no vive para sus hijos; con el amado, símbolo de la vida como puro presente, desaparece todo para ella. Kriemhilda venga sus hijos nonatos; le han matado su futura maternidad, y de eso se venga. En cambio Medea venga una felicidad pretérita. Cuando la plástica antigua—que es un arte posterior, pues la época órfica (1) *contemplaba* los dioses, pero no los *veía*—dió el paso decisivo hacia la representación mundana de las divinidades (2), creó una figura ideal de la mujer antigua que, como la Afrodita de Knido, es simplemente un cuerpo hermoso; no un carácter, no un yo, sino un trozo de naturaleza. Por eso Praxiteles osó al fin representar una diosa completamente desnuda.

Esta novedad fué duramente censurada, porque se sentía en ella un signo de la decadencia del sentimiento cósmico antiguo. Es cierto que correspondía al simbolismo erótico; pero en cambio era contraria a la dignidad de la vieja religión griega. Mas en esta época justamente es cuando empieza a desarrollarse un arte del retrato, al amparo de una forma nueva, recién descubierta y que desde entonces no ha sido jamás olvidada: *el busto*. También en este punto la investigación sobre historia del arte ha cometido el error de considerar que éstos son «los» comienzos «del» retrato en general. En

---

(1) Véase parte II, cap. II, núm. 17.

(2) La poesía aristocrática de Homero, que en esto se parece a las cortesanas narraciones de Boccacio, había comenzado ya a mundanizar las deidades. Pero los círculos religiosos, durante toda la antigüedad consideraron esto como una profanación; bien se advierte en el culto sin imágenes, que Homero mismo a veces defiende, y sobre todo en la ira de los pensadores que, como Heráclito y Platón, comulgaban en las tradiciones del templo. Mucho después se impuso una libertad sin límites en la representación de los dioses—aun los más encumbrados—por medio del arte. Esta libertad se parece en cierto modo al catolicismo teatral de Rossini y de Liszt, que ya se anuncia en Corelli y Haendel y que en 1564 casi habría llegado a prohibir la música de iglesia,

realidad, un rostro gótico manifiesta el sino de un individuo, y un rostro egipcio, a pesar del esquematismo de la figura, ostenta los rasgos recognoscibles de una persona determinada, porque sólo así puede servir de morada al alma superior del muerto, al Ka. En cambio en Grecia se trata de cierta afición a las *figuras de carácter*, como en la comedia ática de la misma época, en la que aparecen sólo *tipos* de hombres y de situaciones, a los que se les da un nombre. El «retrato» no se caracteriza por los rasgos personales, sino sólo por el nombre que lleva escrito debajo. Es ésta una costumbre general entre los niños y los hombres primitivos, costumbre que guarda una estrecha relación con la magia del nombre. El nombre pone en el objeto un poco de la esencia del nombrado y cada espectador la percibe a su vez. Así debieron ser las estatuas de los tiranicidas en Atenas, las estatuas—etruscas—de los reyes en el Capitolio y las imágenes «icónicas» de los vencedores en Olimpia; no «parecidas», sino nombradas, intituladas. Luego hay que añadir la afición al género y el afán industrial de una época que produjo la columna corintia. Se elaboraron en mármol los tipos que aparecen en el teatro de la vida, el ἦθος, que erróneamente solemos traducir por carácter, siendo así que más bien se trata de modos y costumbres de la actitud pública: «el» general grave, «el» poeta tragico, «el» orador consumido por la pasión, «el» filósofo ensimismado. Así es como hay que comprender los famosos retratos de la época helenística, a los cuales falsamente se atribuye la expresión de una vida profunda espiritual. Poco importa que la obra lleve el nombre de un personaje fallecido hace mucho tiempo—la estatua de Sófocles es de 340—o el de un contemporáneo, que vive aún, como el Pericles de Kresilas. Hasta después del año 400 no llegó Demetrios de Alopeke a acentuar las características individuales en la *estructura externa* de un hombre; y Plinio cuenta que su contemporáneo Lisistratos, hermano de Lisipo, hacía los retratos vaciando en yeso el rostro del modelo y corrigiendo levemente luego el vaciado. Entre estos retratos y el arte de Rembrandt no hay la menor relación. Falta

aquí *el alma*. El brillante verismo de los bustos romanos se ha confundido con la hondura fisiognómica. Lo que eleva a las obras de superior rango sobre estos trabajos de obrero y de virtuoso es justamente lo opuesto a la voluntad artística de Marées o de Leibl. Lo significativo no resulta de la obra, sino que se imprime a la obra desde fuera. Un ejemplo de ello es la estatua de Demóstenes, cuyo autor quizá haya visto realmente al gran orador. Las particularidades externas del cuerpo están muy acentuadas, acaso exageradas—a esto se le llamaba entonces naturalismo—; pero sobre esta base primera se ha impreso luego el tipo característico del «orador serio», tal como nos lo presentan los retratos de Esguines y de Lisias en Nápoles, retratos que reproducen el mismo tipo, aunque injerto en una «base» distinta. Estas estatuas tienen la verdad de la vida; pero a la manera antigua, esto es, una verdad típica e impersonal. Nosotros hemos visto esas obras con *nuestros* ojos, y por eso es por lo que las hemos comprendido mal, interpretándolas a nuestro modo.

13

En la pintura al óleo, desde el final del Renacimiento, puede medirse la profundidad de un artista por el valor de sus retratos. Esta regla no sufre apenas excepción. Todas las figuras del cuadro, aisladas o en grupos, escenas y masas (1), son retratos por su sentimiento fisiognómico fundamental, aunque la intención del pintor no haya sido esa. Para el artista no cabe en esto elección. Nada hay más instructivo que ver el desnudo mismo transformarse en estudio de retrato, entre las manos de un artista verdaderamente fáustico (2). To-

(1) Los paisajes barrocos empiezan por ser una composición de fondos y acaban en retratos de una comarca determinada, cuya *alma* se trata de reproducir.
(2) El arte helenístico del retrato podría caracterizarse como el proceso inverso.

memos dos maestros alemanes, como Lucas Kranach y Tilmann Riemenschneider, que permanecieron intactos de toda teoría y trabajaron con entera ingenuidad, en lo cual se contraponen a Durero, cuya tendencia a las sutilezas estéticas hizo de él una víctima fácil de extrañas influencias. En sus desnudos—rarísimos—muestran una total incapacidad de poner la expresión de sus creaciones en la corporeidad inmediata y presente, en las superficies limitantes. El sentido de la forma humana, y, por lo tanto, el de toda la obra, se condensa con regularidad en la cabeza; es totalmente fisiognómico y no anatómico. Y otro tanto puede decirse de la *Lucrecia*, de Durero, a pesar de la contraria voluntad de este artista, nutrido de estudios italianos. Un desnudo fáustico es una contradicción. Así se explican esas cabezas de carácter sobre malogrados desnudos, como la Hiobe de la vieja plástica de las catedrales francesas. Así se explica lo forjado, lo vacilante y extraño de esos ensayos que representan a las claras un sacrificio en aras del ideal grecorromano, sacrificio ofrendado sólo por el intelecto artístico, no por el alma. A partir de Leonardo, no hay en toda la pintura una obra significativa o característica cuyo sentido tenga por base la realidad euclidiana de un cuerpo desnudo. Y el que cite a Rubens, parangonando el dinamismo desenfrenado de sus robustos cuerpos con el arte de Praxiteles y aun de Scopas, es que no comprende la pintura del maestro flamenco. Justamente esa suntuosa sensibilidad en él tan característica le mantuvo alejado de la *estática* que Signorelli imprime a sus cuerpos. Si hay un artista que en la belleza de los cuerpos desnudos haya sabido poner un máximum de *devenir*, escribiendo la *historia* de su florecimiento y carnación, infundiéndoles el resplandor antihelénico de una infinitud interna, ese es Rubens. Compárense los caballos del Partenón con los de su *Batalla de las amazonas*, y se verá cuán profunda es la oposición metafísica en la manera de concebir el mismo elemento. Para Rubens—recordemos una vez más la oposición entre la matemática fáustica y la apolínea—el cuerpo no es magnitud, sino relación. No la proporción clara

de los miembros, sino la abundancia de la vida fluyente, el tránsito de la juventud a la vejez, es el motivo que, en su *Juicio final*—cuerpos convertidos en llamas—, se une con la movilidad del espacio cósmico, formando una síntesis absolutamente contraria al sentimiento antiguo, síntesis que en cierto modo reaparece en las ninfas de Corot, cuyas figuras están como a punto de deshacerse en manchas de color, en reflejos del espacio infinito. *No* es ésta la inspiración del desnudo antiguo. No confundamos el ideal griego de la forma—una existencia plástica encerrada en sí misma—con el simple virtuosismo en la representación de los bellos cuerpos. Estos desnudos, desde Giorgione hasta Boucher, abundan extraordinariamente; pero no son más que «naturalezas muertas» de la carne, pinturas de género, expresiones de una alegre sensualidad. Consideradas en el aspecto de su valor simbólico, estas obras desmerecen grandemente (1)—muy en oposición al ethos elevado de los desnudos antiguos.

Por eso estos—excelentes—pintores no han llegado a la cumbre de su arte ni en el retrato ni en la representación de hondos espacios por medio del paisaje. Sus tonos pardos y verdes y su perspectiva carecen de «religión», de futuro, de sino. No son maestros mas que en el terreno de la forma *elemental*, en cuya realización se agota su arte. El enjambre de estos artistas constituye propiamente la substancia de la evolución histórica en que se manifiesta un gran *arte*. Pero imaginemos un gran *artista* encumbrado hasta aquella otra forma que comprende en sí el alma entera y el sentido total del universo; entonces, si perteneció a la cultura antigua, habrá tenido *forzosamente* que labrar cuerpos desnudos, y si a la occidental, *no habrá podido* hacerlo. Rembrandt no ha pintado nunca un desnudo, en ese sentido de primer plano; Leonardo, Ticiano, Velázquez, y entre los modernos, Mengel, Leibl, Marées, Manet,

(1) La decadencia del arte occidental, desde 1850, se manifiesta a las claras en la estúpida masa de desnudos; se ha perdido por completo el profundo sentido del desnudo y su significación como motivo pictórico.



raras veces, y cuando lo han pintado, ha sido siempre en un sentido que yo diría de *paisaje*. El retrato sigue siendo la piedra de toque infalible (1).

Pero hay maestros como Signorelli, Mantegna, Botticelli y aun Verrocchio, que no pueden medirse por la importancia de sus retratos. El monumento ecuestre del *Can grande* (1330) es retrato en un sentido mucho más elevado que la estatua de Bartolomé Colleoni. Los retratos de Rafael—el mejor, el del Papa Julio II, fué creado bajo la influencia del veneciano Sebastián del Piombo—pueden dejarse a un lado al apreciar su obra. Hasta Leonardo no aparecen los retratos importantes. Entre la técnica de la pintura al fresco y la técnica de la pintura de retrato hay una sutil contradicción. El primer gran retrato al óleo es en realidad el *Dux Loredan*, por Giovanni Bellini. También en esto se revela el carácter del Renacimiento como una repulsa frente al espíritu fáustico occidental. El episodio de Florencia significa el intento de adoptar como símbolo de lo humano el desnudo, en vez del retrato gótico—no del retrato idealista de la antigüedad posterior, conocido principalmente por los bustos cesáreos—. Si, pues, el arte del Renacimiento hubiese sido consecuente con su sentido fundamental, habría eliminado por completo los rasgos fisiognómicos. Pero la fuerte corriente de profundidad que caracteriza la voluntad íntima del arte fáustico bastó para mantener no sólo en las pequeñas ciudades y escuelas de la Italia central, sino hasta en las tendencias inconscientes de los grandes pintores, una tradición ininterrumpida de goticismo. El sentido fisiognómico del goticismo llegó incluso a imponerse sobre el elemento extraño del desnudo meridional. Lo que aquellos pintores del Renacimiento producen no son propiamente cuerpos que nos hablen por la estática de sus superficies limitantes,

(1) Rubens, y entre los modernos, sobre todo, Böcklin y Feuerbach, van perdiendo. En cambio Goya, Daumier y, en Alemania, Oldach, Wasmam, Rayski y muchos otros artistas del principio del XIX, hoy casi olvidados, van ganando. Marées entra a formar entre los más grandes.



sino *juegos de ademanes* que se propagan por todas las partes del cuerpo y que para los ojos inteligentes hacen las *desnudeces* toscanas profundamente idénticas *a los ropajes góticos*. El cuerpo de estos desnudos no es un límite, sino una envoltura. Las figuras desnudas y quietas de Miguel Angel en la capilla de Médicis son como rostros que nos hablan de un alma. Pero sobre todo las cabezas pintadas o modeladas se transforman por sí mismas en retratos, aunque sean cabezas de dioses y de santos. Los retratos de Rossellino, Donatello, Benedetto da Majano, Mino da Fiesole están por el espíritu tan próximos a Van Eyck, Memling y los primitivos renanos, que llegan a veces a confundirse con éstos. Yo sostengo que no existe en realidad un solo retrato verdaderamente renacentista; ni puede existir, si por retrato renacentista se entiende un rostro en donde esté condensado el sentimiento artístico que separa el patio del Palazzo Strozzi de la Loggia dei Lanzi y a Perugino de Cimabue. En la arquitectura una creación antigótica era posible, bien que desprovista de todo espíritu apolíneo. Pero en el retrato, no; pues el retrato, por sí mismo, como género, es ya un símbolo fáustico. Miguel Angel eludió el problema. Perseguidor apasionado de un ideal plástico, hubiera creído descender ocupándose de retratos. Su busto de Bruto no es un retrato, como no lo es tampoco su *Giuliano de Médicis;* en cambio el que hizo Botticelli de este mismo personaje, ése sí, es un verdadero retrato, y, por lo tanto, una producción marcadamente gótica. Las cabezas de Miguel Angel son alegorías en el estilo del barroco incipiente y sólo muy superficialmente pueden compararse a ciertas obras de la época helenística. Por mucho que se estime el valor del busto de Uzzano por Donatello, acaso la creación más importante de esta época y de este círculo, hay que reconocer que, comparado con los retratos venecianos, apenas si puede tomarse en cuenta.

Conviene advertir también que esta tendencia a substituir el retrato gótico por el desnudo antiguo—o al menos considerado como antiguo—; esta tendencia a reemplazar una forma profundamente histórica y biográfica por otra del todo

ahistórica aparece justamente en un momento en que la facultad introspectiva de confesión artística, en el sentido de Goethe, mengua y decae. El hombre cuya alma es verdaderamente renacentista no sabe de evoluciones espirituales. Vive hacia fuera. En esto consiste la gran ventura del Quattrocento. Entre la *Vita nuova* de Dante y los sonetos de Miguel Angel no se ha producido ninguna confesión poética, ningún autorretrato de alto rango. El artista del Renacimiento y el humanista han sido en la cultura occidental los únicos espíritus para quienes la voz soledad es una palabra vana. Sus vidas transcurren en luminosidades *cortesanas*. Sienten y perciben públicamente, sin íntima insatisfacción, sin pudorosidad. En cambio, las vidas de los grandes holandeses de la misma época transcurren a la sombra de sus obras. *Por eso no es de extrañar* que el otro símbolo de la lejanía histórica, de la solicitud, de la duración, de la reflexión, el *Estado*, en suma, haya desaparecido igualmente del campo visual renacentista, desde Dante hasta Miguel Angel. Ved a «Florencia la vacilante», que todos sus grandes hijos criticaron con acritud y cuya incapacidad para producir formas políticas sólidas raya en lo increíble, si se compara con otros Estados de Occidente. Ved asimismo a esas otras ciudades en donde el espíritu antigótico—que desde este punto de vista podría llamarse *antidinástico*—desarrolló una actividad vivaz en el arte y en la vida pública. En ninguna de ellas existe un verdadero Estado. Todas ofrecen un espectáculo calamitoso y verdaderamente helénico: Médicis, Sforza, Borgia, Malatesta, repúblicas desenfrenadas. Hubo una ciudad, empero, en donde la plástica no tuvo talleres, en donde la música meridional encontró su albergue más propicio, en donde goticismo y barroquismo se dieron la mano por obra del pintor Giovanni Bellini, una ciudad en la cual el Renacimiento fué objeto de muy efímera afición: Venecia. Pero Venecia tuvo retratos y con ellos una diplomacia refinada y una gran voluntad de duración política.

14

El Renacimiento resulta de una oposición. Por eso le falta la profundidad, la amplitud, la certeza de los instintos creadores. Es la única época que ha sido en la teoría más consecuente que en las obras. Es también la única en donde—contrariamente a lo que sucede en el gótico y en el barroco—la fórmula teórica de la voluntad artística precede y muchas veces excede a la potencia creadora. Pero la forzada sumisión de las artes particulares a una plástica seudoantigua no podía transformar ni alterar la esencia y raigambre profunda de la producción artística, y lo único que consiguió en realidad fué reducir el número de sus posibilidades internas. Para espíritus de amplitud mediana, el tema del Renacimiento era suficiente y hasta favorable, a causa de la claridad con que se manifiesta; por eso no hay aquí luchas como en el gótico, que acomete con los problemas más grandes e informes, esas luchas que caracterizan las escuelas del Rin y de Holanda. La facilidad, la claridad seductora del Renacimiento provienen en gran parte de la destreza con que supo eludir las resistencias profundas, aplicando una regla harto simple. ¡Fatal tendencia para los que nacen en este mundo de las formas toscanas, con la intimidad de un Memling y la potencia de un Grünewald! En efecto, no podrán desenvolver sus fuerzas en ese mundo ni por él, sino justamente en contra de él. Propendemos a estimar excesivamente el carácter humano de los pintores renacentistas sólo porque no descubrimos flaquezas en la forma. Pero en el gótico y el barroco, el artista verdaderamente grande cumple su misión profundizando y perfeccionando su lenguaje artístico. En cambio, en el Renacimiento se ve forzado a destruirlo.

Tal es, en efecto, el caso de Leonardo, de Rafael y de Miguel Angel, los únicos hombres verdaderamente grandes que aparecen en Italia desde Dante. ¿No es bien extraño que entre los maestros góticos—mudos obreros del arte, silenciosos crea-

dores de lo más alto a que puede llegarse en esta convención y dentro de estos límites—y los venecianos y holandeses de 1600—también sencillos trabajadores—se hallen esos tres que no sólo fueron pintores, no sólo escultores, sino pensadores y pensadores por necesidad, que además de manifestarse en todas las especies posible de la expresión artística se ocuparon de mil otras cosas, eternamente inquietos, insatisfechos, buscando sin cesar la esencia y fin último de su vida, que sin duda no podían encontrar en los supuestos espirituales del Renacimiento? Estos tres genios intentaron, cada uno a su manera y por su camino, trágicamente errado, realizar el ideal «antiguo» de la teoría medícea, y los tres hubieron de rasgar el sueño renacentista por tres lados diferentes: Rafael, por el de la línea; Leonardo, por el de la superficie; Miguel Angel, por el del cuerpo. El alma extraviada torna en ellos a su punto de partida fáustico. *Quisieron* medida y no relación, dibujo y no efectos de luz y aire, cuerpo euclidiano y no espacio puro. A pesar de lo cual no hubo en Italia plástica euclidiana, estática. Sólo una vez fué este arte posible: en Atenas. En cambio, en todas las obras del Renacimiento se percibe una música misteriosa. Todas las figuras están en movimiento; todas manifiestan una tendencia a la lejanía y profundidad; todas se orientan, no en el sentido de Fidias, sino en el de Palestrina; todas proceden, no de las ruinas romanas, sino de la música silenciosa que las catedrales envían al cielo. Rafael anula la pintura al fresco; Miguel Angel, la estatua; Leonardo sueña ya con el arte de Rembrandt y de Bach. Cuanto más serio y grave es el afán por realizar el ideal de esta época, más inapresensible se ofrece este ideal al espíritu.

El gótico y el barroco son, pues, algo que *existe*. El Renacimiento, empero, es siempre un ideal que se cierne sobre la voluntad de una época y que resulta irrealizable, como todos los ideales. Giotto *es* un artista gótico; Ticiano *es* un artista barroco. Miguel Angel *quiso* ser un artista del Renacimiento; pero no lo consiguió. A pesar de todas sus ambiciones plásticas, la pintura mantuvo indiscutible su predominio, con to-

dos los supuestos de la perspectiva septentrional del espacio, lo cual pone bien de manifiesto la contradicción entre lo deseado y lo conseguido. La bella medida, la regla depurada, el premeditado carácter «antiguo» se consideraba ya en 1520 como sequedad y formalismo. Miguel Angel, y otros muchos con él, eran de opinión que su cornisa del Palazzo Farnese—la cual, desde el punto de vista renacentista, echaba a perder la fachada de Sangallo—superaba con mucho las creaciones de los griegos y los romanos.

Si Petrarca fué el primero, Miguel Angel fué el último hombre de Florencia que sintió pasión por la antigüedad. Pero en la pasión de Miguel Angel mezclábanse ya otros elementos. Tocaba a su fin el cristianismo franciscano de Fra Angélico, con su delicada dulzura, su comedimiento, su tierna devoción; y hay que advertir que a este cristianismo franciscano se debe, en mayor parte de lo que suele creerse, esa claridad meridional que ilumina los productos más maduros del Renacimiento (1). El espíritu mayestático de la contrarreforma, con su gravedad, su movimiento y sus suntuosidades, alienta ya en las obras de Miguel Angel. Hay algo que en aquella época llamaban «antiguo» y que era sólo una forma noble del sentimiento cristianogermánico; ya hemos visto que el motivo predilecto de Florencia, la unión del arco redondo con la columna, es de origen sirio. Pero comparad los capiteles seudocorintios del siglo XV con los de las ruinas romanas conocidas entonces. Miguel Angel fué el único que no admitió en esto ningún término medio. Quería claridad. Para él la cuestión de

(1) Es la misma «noble sencillez y tranquila grandeza»—como dicen los clasicistas alemanes—que imprime un sello de «antigüedad» en los edificios de Hildesheim, Gernrode, Paulinzella, Hersfeld. Justamente el claustro en ruinas de Paulinzella realiza en gran parte la emoción que Brunellesco perseguía en sus patios. Pero el sentimiento creador que dió vida a esos edificios no procede de la existencia antigua; lo hemos proyectado nosotros en la representación que nos forjamos de la antigüedad. La paz *infinita*, la *amplitud* de ese sentimiento de descanso en el Señor, que caracteriza todo lo florentino, cuando no hace resaltar la gótica obstinación de Verrocchio, no tiene la menor relación con la σωφροσύνη de Atenas.

la forma era una cuestión religiosa; se trata, para él y sólo para él, de todo o nada. Así se explican los tremendos combates solitarios de este hombre, el más desventurado de los artistas occidentales; así se explica lo fragmentario, lo torturado, lo insaciable, lo *terribile* de sus formas, que fueron la pesadilla de sus contemporáneos. Una parte de su ser le arrastraba hacia la antigüedad, esto es, hacia la plástica. Bien sabida es la influencia que ejerció sobre su ánimo el grupo de Laocoonte, recién descubierto. Nadie con más sinceridad ha intentado abrirse camino con el cincel hacia un mundo desaparecido. Todas sus creaciones tienen intención plástica en este sentido, *que él solo representa*. «El mundo, representado en el gran Pan», lo que Goethe quiso realizar en la segunda parte del *Fausto* al introducir la figura de Helena; el mundo apolíneo en toda su poderosa actualidad sensible y corpórea, eso es lo que Miguel Angel, con una voluntad y una fuerza por nadie igualadas, quiso evocar y conjurar en forma artística cuando pintaba el techo de la capilla Sixtina. Todos los recursos de la pintura al fresco, los grandes contornos, las superficies poderosas, la inmediata proximidad de las figuras desnudas, la materialidad de los colores, los ha empleado aquí Miguel Angel por última vez, llevándolos a su máxima tensión, para dar rienda suelta al paganismo—en el más alto sentido renacentista—que en él había. Pero se opuso su otra alma, el alma gótica y cristiana, dantesca y musical, el alma de los espacios infinitos, que claramente eleva su voz y nos habla en la disposición metafísica del boceto.

Miguel Angel ha sido el último artista que obstinadamente ha intentado una y otra vez condensar la plenitud de su rica personalidad en el idioma del mármol, del material euclidiano. Pero la piedra se negaba a servirle, porque ante ella Miguel Angel tenía una actitud bien distinta de la de los griegos. La estatua cincelada contradice, por la índole misma de su existencia, un sentimiento cósmico que *busca* algo en las obras de arte en vez de *poseerlo*. Para Fidias es el mármol una materia cósmica que anhela forma. La leyenda de Pigmalión nos re-

vela la esencia del arte apolíneo. Para Miguel Angel el mármol es el enemigo que hay que vencer, el calabozo de donde hay que sacar la idea, como Sigfredo saca a Brunhilda de su cautiverio. Sabemos con qué pasión atacaba el bloque informe. No iba amoldándolo poco a poco a la figura deseada, sino que entraba en la piedra como en un espacio y hacía surgir la figura, arrancando el material por capas a partir de la frente e internándose en las profundidades del mármol, de manera que las masas de los miembros aparecían lentamente como nacidas del bloque mismo. No es posible expresar mejor el terror cósmico, que quiere conjurar el producto, la muerte, mediante una forma en movimiento. En todo el Occidente no hay otro artista que haya trabajado en tan profunda y al mismo tiempo tan violenta relación con la piedra, símbolo de la muerte, principio hostil que su naturaleza demoníaca quería dominar una y otra vez, bien arrancándole estatuas, bien aplastándolo bajo el peso de poderosas construcciones (1). Fué el único escultor de su época para quien *sólo* el mármol era materia digna. El vaciado en bronce, que admite la transacción con las tendencias pictóricas, fué ajeno siempre a su temperamento; en cambio, los demás artistas del Renacimiento y los griegos, más blandos, lo usaron con frecuencia.

El escultor antiguo fijaba en piedra una actitud momentánea del cuerpo, cosa que el hombre fáustico no puede hacer, porque en esto le sucede lo mismo que en el amor, que no es

(1) Nadie ha observado cuán trivial resulta, después de Miguel Angel, la relación que los pocos escultores posteriores mantienen con el mármol, relación que aparece aún más mezquina si se compara con la profunda, íntima adhesión de los grandes músicos a sus instrumentos preferidos. Recuérdese la historia del violín de Tartini, que se hizo pedazos a la muerte del maestro. Y como ésta hay cien más, que corresponden en Occidente a la leyenda de Pigmalión en la antigüedad. Conviene recordar asimismo la figura del maestro Kreisler, creación de Hoffmann, que puede parangonarse con el Fausto, el Werther y el Don Juan. Para sentir su valor simbólico y su necesidad interna hay que comparar esa figura de músico con los tipos teatrales de los pintores en el romanticismo de la misma época; esos pintores no guardan la menor relación con la idea de la pintura. El pintor *no puede* representar el sino del arte fáustico. Esto basta para juzgar todas esas novelas de artistas que el siglo XIX ha producido.

para él, en primer término, el acto de acoplamiento de los sexos, sino el amor grande, el amor de Dante, y aun más allá todavía, la idea de la madre solícita. El erotismo de Miguel Angel—el de Beethoven—era completamente contrario al de los antiguos; estaba orientado en el sentido de la eternidad, de la lejanía, y no en el de la sensualidad del instante fugaz. En los desnudos de Miguel Angel—sacrificio ante el altar de su ídolo helénico—el alma niega y anula la forma visible. Aquélla aspira a la infinidad; ésta quiere medida y regla; aquélla enlaza el pasado con el futuro; ésta se encierra en el presente. La mirada «antigua» absorbe la forma plástica. Pero Miguel Angel veía con los ojos del espíritu y rompía la apariencia superficial de la sensibilidad inmediata. Por último, llegó a aniquilar las condiciones mismas de este arte. El mármol resultó harto mezquino para su voluntad de forma. Miguel Angel abandona entonces la escultura y se hace arquitecto. A edad muy avanzada, cuando ya no producía sino fragmentos salvajes, como la Madonna Rondanini, cuando apenas si diseñaba ya sus figuras en la piedra bruta, irrumpe al fin la tendencia *musical* de su arte. Abrióse libre campo la voluntad de una forma contrapuntística, y su necesidad de expresión, eternamente insaciada, profundamente insatisfecha con el arte a que dedicara su vida, quebró la regla arquitectónica del Renacimiento y creó el barroco romano. En lugar de la relación entre materia y forma estableció la lucha entre fuerza y masa. Agrupa las columnas en haces o las embute en nichos; atraviesa los pisos por poderosas pilastras; la fachada se torna ondulante, apremiante; la medida retrocede ante la melodía, la estática ante la dinámica. La música fáustica se convierte en la primera y más eficaz de las artes.

Con Miguel Angel termina la historia de la plástica occidental. Lo que le sigue no son mas que errores o reminiscencias. Su heredero legítimo es *Palestrina.*

Leonardo habla un lenguaje distinto del de sus contemporáneos. En cosas esenciales, su espíritu alcanza al siglo próximo; no estaba, como Miguel Angel, atado por todas las fibras de su

corazón al ideal de la forma toscana. No tenía la ambición de ser escultor ni arquitecto. Cultivaba sus estudios anatómicos —extraña equivocación del Renacimiento, que quería acercarse al sentimiento vital de los helenos y su culto de las superficies externas del cuerpo—no como Miguel Angel, en sentido plástico, en el sentido de anatomía topográfica de las superficies y los planos exteriores, sino en un sentido *fisiológico*, para descubrir los misterios del interior. Miguel Angel quería reducir el sentido todo de la existencia humana al idioma del cuerpo visible; los bosquejos y bocetos de Leonardo manifiestan la intención contraria. Su admirable *sfumato* es el primer síntoma de una negación de los límites corpóreos en pro del *espacio*. El impresionismo arranca de aquí. Leonardo empieza por lo interior, por lo espiritual y espacial, no por las líneas ponderadas de un contorno; y en último término—si es que, en efecto, lo hace y no deja el cuadro inacabado—pone la substancia cromática como una especie de hálito sobre el cuadro, que propiamente es algo incorpóreo e indescriptible. Las pinturas de Rafael se dividen en «planos» con grupos bien ordenados y distribuídos, y el conjunto está armoniosamente cerrado por un fondo. Pero Leonardo no conoce mas que el espacio único, amplísimo, infinito, en el cual sus figuras flotan, por decirlo así. Aquél nos presenta dentro del marco del cuadro una suma de figuras singulares y próximas; éste un corte en el infinito.

Leonardo descubrió la circulación de la sangre. El impulso que le llevó a tal descubrimiento no fué ciertamente una emoción renacentista. Sus pensamientos le destacan, le aislan de sus contemporáneos. Ni Miguel Angel ni Rafael hubieran podido concebir esa idea, pues la anatomía pictórica se atiene a la forma y a la posición de las partes, sin escudriñar su función; es, dicho en términos matemáticos, una anatomía estereométrica, no analítica, hasta el punto de considerar suficiente el estudio de los *cadáveres* para la representación de las grandes escenas pictóricas. Pero esto significa justamente sacrificar el devenir, el producirse, en favor de lo ya producido,

pedir auxilio a los muertos para hacer la fuerza creadora de Occidente capaz de realizar la αταραξία antigua. Leonardo, en cambio, busca la *vida* en el cuerpo, como Rubens; no el cuerpo en sí, como Signorelli. Su descubrimiento tiene una afinidad profunda con el de Colón, su contemporáneo; es la victoria del infinito sobre la limitación material de lo presente y palpable. ¿Cómo iba un griego a sentir gusto por tales cosas? Al griego no le importaba el interior del cuerpo, como no le importaban tampoco las fuentes del Nilo. Interesarse por estas cosas hubiera sido para él como poner en cuestión su concepción euclidiana de la existencia. En cambio, la época barroca *es la época propia de los grandes descubrimientos*. La misma palabra «descubrimiento» manifiesta algo totalmente contrario al sentir antiguo. El hombre antiguo se guardaba muy bien de *des-cubrir* ninguna realidad cósmica, esto es, quitarle la envoltura corpórea o aun solo imaginarla sin ella. Y justamente este afán de descubrir es la tendencia propia de una naturaleza fáustica. El descubrimiento del nuevo mundo, de la circulación de la sangre y del sistema copernicano ocurrieron casi al mismo tiempo y con un sentido idéntico; poco antes había sido descubierta la pólvora, o sea el arma de largo alcance, y la imprenta, o sea la escritura de largo alcance.

Leonardo fué un descubridor. Tal es la esencia de su naturaleza. El pincel, el cincel, el bisturí, el lápiz, el compás, tenían para él la misma significación, lo que para Colón tenía la brújula. Cuando Rafael llena de color un boceto de preciso contorno, cada pincelada afirma la apariencia corpórea. Ved, en cambio, los dibujos y los fondos de Leonardo: cada rasgo es el descubrimiento de un secreto atmosférico. Fué el primero que meditó sobre aviación. Volar, libertarse del encierro terrestre, perderse en las dificultades del espacio cósmico, este es un sentimiento fáustico en grado sumo. Hasta nuestros sueños están llenos de imágenes de esta clase. ¿No ha observado nadie cómo la leyenda cristiana en la pintura occidental se ha convertido en una maravillosa transfiguración de ese motivo? Todas esas ascensiones, todos esos descensos al infierno, el

volar sobre nubes, las beatíficas asunciones de ángeles y santos, la liberación de todo peso terrenal, constituyen otros tantos símbolos que expresan el vuelo del alma fáustica y que son totalmente extraños al estilo bizantino.

15

La transformación de la pintura al fresco del Renacimiento en la pintura al óleo de Venecia es un trozo de *la historia de un alma*. Los atisbos dependen todos aquí de los rasgos más delicados y más ocultos. En casi todos los cuadros, desde el *Tributo*, de Masaccio, en la capilla de Brancacci, hasta la *Entrega de la llave*, de Perugino, pasando por el fondo flotante de los retratos de Federico y Bautista de Urbino, por Piero della Francesca, percíbese la lucha entre la técnica al fresco y la nueva forma incipiente. El desarrollo pictórico de Rafael en el tiempo en que trabajaba en las estancias del Vaticano es casi el único ejemplo claro de esa lucha. El fresco florentino busca la realidad en cosas singulares y presenta una suma de ellas dentro del marco que le ofrece la arquitectura. El cuadro al óleo, en cambio, con creciente firmeza de expresión, reconoce en la extensión un todo, y cada objeto es para él solamente una representación del espacio total. El sentimiento cósmico del alma fáustica se creó una nueva técnica para su propio uso. Rechazó el estilo del dibujo, como rechazó la geometría de las coordenadas de la época de Oresme. Transformó la perspectiva lineal, sujeta a motivos arquitectónicos, en una perspectiva puramente atmosférica, que trabaja con imponderables diferencias de matices. Pero este tránsito fué grandemente entorpecido y obscurecido por la base artificiosa sobre que se alzaba el Renacimiento, por la incomprensión de su propia tendencia profunda, por la imposibilidad de realizar el principio antigótico. Cada artista se ensayaba a su manera. Unos pintaban con colores al óleo sobre la pared húmeda; por eso la *Cena* de Leonardo ha sucumbido a la destrucción del tiempo.

Otros pintaban sobre tablas como si se tratase de frescos. Es el caso de Miguel Angel. Por doquiera hallamos audacias, atisbos, derrotas, renuncias. Por doquiera percibimos la lucha entre la mano y el alma, entre los ojos y el instrumento, entre la forma que el artista quiere y la forma que quiere el tiempo; esta lucha es en todos siempre la misma; es la lucha entre la plástica y la música.

Ahora podemos comprender, al fin, ese gigantesco boceto de Leonardo que se llama *La adoración de los tres reyes*, en los Uffici. Es el más grande atrevimiento pictórico del Renacimiento. Hasta Rembrandt no se ha sospechado siquiera cosa semejante. Más allá de toda medida óptica, más allá de todo lo que entonces se llamaba dibujo, contorno, composición, grupo, quiere Leonardo postrarse en adoración ante el espacio eterno, en el que lo corpóreo flota como los planetas en el sistema de Copérnico, como los sonidos de una fuga de Bach en las penumbras de una vieja catedral; quiere Leonardo, en suma, pintar un cuadro de tal dinamismo y lejanía que, dadas las posibilidades técnicas de la época, había de quedar por fuerza en estado de torso.

La *Madonna* de la Sixtina, de Rafael, resume el Renacimiento en aquella línea del contorno, que absorbe el contenido íntegro de la obra. Es la *última gran línea* del arte occidental. Su poderosa intimidad, que llega al último extremo de misteriosa contradicción con lo convencional, hace de Rafael el menos comprendido de los artistas del Renacimiento. No luchaba con problemas. Ni siquiera sospechaba los problemas. Pero condujo el arte hasta el mismo umbral de los problemas, a un punto en donde era ya forzoso el decidirse. Falleció cuando *dentro de aquel mundo de las formas* había realizado lo más alto y definitivo. A la multitud le parece superficial; la multitud no puede sentir lo que hay en sus bosquejos. ¿Se han notado bien esas nubecillas matutinas que, transformándose en cabecitas de niños, rodean la radiante figura? Es la tropa de los nonatos, que la *Madonna* trae a la vida. Esas nubes luminosas aparecen también, con el mismo sentido, en la escena mís-

tica final del segundo *Fausto*. Justamente la repulsa, la impopularidad, en su sentido más bello, revela aquí la interior superación del sentimiento renacentista. A Perugino se le entiende en seguida; a Rafael se cree haberle entendido. Aunque al pronto la línea plástica, el dibujo, manifiestan una tendencia «antigua», sin embargo, esa línea flota en el espacio, es una línea supraterrestre, beethoveniana. Rafael es en esta obra más hermético que en cualquier otra, más aún que el mismo Miguel Angel, cuyas intenciones se revelan en lo fragmentario de sus trabajos. Fra Bartolomeo dominaba todavía la línea material del contorno, que es toda primer plano y cuyo sentido se agota en la limitación de los cuerpos. Pero en Rafael la línea enmudece, aguarda, se esconde, y en los momentos supremos parece ya a punto de disolverse en infinito, en espacio y en música.

Leonardo está más allá del límite. El boceto de *La adoración de los reyes es* ya música. Y hay un sentido profundo en el hecho de que este cuadro, como el *San Jerónimo*, lo dejara Leonardo sin terminar después de haber colocado la primera capa de color pardo, es decir, en el «estadio de Rembrandt», en el pardo atmosférico del próximo siglo. Para él el cuadro, en este estado, llegaba ya a la máxima perfección y revelaba su intención con suprema claridad. Un paso más en el tratamiento de los colores, cuyo espíritu estaba todavía sujeto a las condiciones metafísicas del estilo al fresco, hubiese aniquilado el alma del bosquejo. Justamente porque presentía el simbolismo del óleo en toda su profundidad tuvo miedo al estilo del fresco, que siguen todos los pintores «muy acabados», pero que hubiese empobrecido su idea. Los estudios para este cuadro demuestran las disposiciones de Leonardo para el grabado en cobre, a la manera de Rembrandt, arte que nació en la patria del contrapunto y que en Florencia era desconocido. Los venecianos, extraños al convencionalismo florentino, lograron, al fin, lo que Leonardo buscaba: un mundo de colores al servicio del espacio, no de las cosas.

Por las mismas razones dejó Leonardo inacabada—tras in-

finitos ensayos—la cabeza de Cristo en la *Cena*. Los hombres de esta época no estaban aún maduros para concebir un retrato en el sentido grandioso de Rembrandt, esto es, como la historia de un alma escrita con pinceladas fugaces, con luces y matices. Pero Leonardo era el único bastante grande para sentir esta limitación como un sino. Los otros aspiraban a pintar cabezas según las reglas de la escuela. Pero Leonardo, que por vez primera hizo aquí hablar a las *manos* con una maestría fisiognómica, alcanzada a veces más tarde, pero nunca superada por nadie, quería infinitamente más. Su alma vivía lejos en el futuro; pero su humanidad, sus ojos, sus manos, obedecían al espíritu de su tiempo. Seguramente fué Leonardo, por modo fatal, el más libre de los tres grandes. Muchos de los obstáculos contra los cuales luchaba en vano la poderosa naturaleza de Miguel Angel no llegaron ni a tocarle siquiera. Estaba familiarizado con los problemas de la química, del análisis geométrico, de la fisiología—también era la suya aquella «naturaleza viviente» de Goethe—, de la técnica de las armas de largo alcance. Más hondo que Durero, más audaz que Ticiano, más amplio que cualquier otro hombre de su tiempo, fué, sin embargo, el tipo del artista fragmentario (1); pero lo fué por bien distintas razones que Miguel Angel, retardado en la plástica y muy en oposición a Goethe, que ya tenía tras sí todo lo que para el creador de la *Cena* era aún inaccesible. Miguel Angel quiso resucitar un mundo de formas muertas; Leonardo presintió en el futuro un mundo nuevo; Goethe adivinó que ya no había nuevos mundos que descubrir. Entre ellos transcurren los tres siglos maduros del arte fáustico.

16

Réstanos aún perseguir en sus grandes rasgos el proceso

(1) En las obras del Renacimiento, lo demasiado acabado produce a veces una penosa impresión. Sentimos en ello como una falta de «infinidad». No hay secretos ni descubrimientos.

que lleva a su perfección el arte occidental. Aquí actúa la interior necesidad de toda historia. Ya hemos aprendido a concebir las artes como protofenómenos. Ya no buscamos causas y efectos, en sentido físico, para dar conexión a su desarrollo. Hemos restablecido en su derecho el concepto del *sino de un arte*. Hemos reconocido que las artes son *organismos;* que ocupan su lugar determinado en el organismo más amplio de una cultura; que nacen, maduran, envejecen y mueren *para siempre.*

Terminado el Renacimiento—postrera equivocación—, el alma occidental llega a la conciencia madura de sus fuerzas y posibilidades. Ha *elegido su* arte. Las épocas postrimeras, el barroco como el jónico, saben bien lo que tiene que significar el idioma de las formas artísticas. Hasta entonces fué una religión filosófica. Ahora se convierte en una filosofía religiosa. Se torna urbano y mundano. En lugar de las escuelas anónimas aparecen ahora los grandes maestros. En la cúspide de cada cultura se ofrece el espectáculo de un suntuoso *grupo de artes mayores*, bien ordenado y unificado por el símbolo primario que les sirve a todas de fundamento.

El *grupo apolíneo*, al que pertenecen la pintura de los vasos, el fresco, el relieve, la arquitectura de columnas, el drama ático, la danza, tiene en su centro la escultura de la estatua desnuda. El *grupo fáustico* se forma en torno al ideal de la pura infinidad del espacio. Su centro es la música contrapuntística. De este centro arrancan hilos finísimos que envuelven en su trama los distintos mundos de la forma e incorporan en un conjunto la matemática infinitesimal, la física dinámica, la propaganda de los jesuítas, el dinamismo del famoso lema de la ilustración, la técnica de la maquinaria moderna, el sistema de crédito y la organización dinásticodiplomática del Estado, formando así una ingente totalidad de expresión anímica. Iniciada en el ritmo interior de las catedrales, rematada y conclusa en el *Tristán* y *Parsifal* de Wágner, la superación artística del espacio infinito llega a su perfecto cumplimiento hacia 1550. La plástica se extingue con Miguel Angel en Roma,

justo cuando la planimetría, que hasta entonces había predominado en las matemáticas, empieza a ser el capítulo menos importante de ellas. Y al mismo tiempo, con la Armonía y la Teoría del contrapunto de Zarlino (1558), y con el método del *basso continuo*, que también nace en Venecia—ambos son una perspectiva y análisis del espacio sonoro—, comienza a desarrollarse su hermano, el cálculo infinitesimal, hijo del Norte.

La pintura al óleo y la música instrumental, artes del espacio, inauguran su hegemonía. En la antigüedad, por *justa correspondencia*, el primer plano lo ocupan simultáneamente, en época pareja—hacia 600—, las artes materiales euclidianas, la pintura al fresco sobre superficies y la estatua de bulto. Y las dos clases de pintura son las *primeras* en florecer, porque el idioma de sus formas es el más comedido y accesible. La pintura al óleo tiene su buena época entre 1550 y 1650, del mismo modo que la pintura al fresco y la pintura de los vasos en el siglo VI. El símbolo del *espacio* y el del *cuerpo*, expresados con los recursos artísticos de la *perspectiva* occidental y de la *proporción* «antigua», aparecen simplemente indicados en el lenguaje mediato de la pintura. Estas artes—la pintura al óleo y la pintura al fresco—, que sólo pueden fingir su respectivo símbolo primario en la imagen, es decir, que sólo representan posibilidades de la extensión, pudieron, sí, significar, evocar el ideal antiguo y el ideal occidental, pero no cumplirlo. En el camino que sigue la época posterior aparecen como preliminares de la alta cumbre. Cuanto más se acerca el gran estilo a su perfecta realización, tanto más decisivo se hace el impulso hacia un idioma ornamental de inflexible claridad en su simbolismo. Ya no basta la pintura. El grupo de las artes se simplifica más todavía. Hacia 1670, precisamente cuando Newton y Leibnitz descubren el cálculo diferencial, llega la pintura al extremo límite de sus posibilidades. Los últimos grandes maestros van muriendo: Velázquez, en 1660; Poussin, en 1665; Franz Hals, en 1666; Rembrandt, en 1669; Vermeer, en 1675; Murillo, Ruysdael y Lorena, en 1682. Basta nombrar a los pocos sucesores importantes, Watteau, Hogarth, Tiepolo, para

sentir claramente el descenso, el término de un arte. Y ahora justamente es cuando mueren también las grandes formas de la *música pictórica;* con Heinrich Schütz (1672), Carissimi (1674) y Purcell (1695) desaparecen los últimos maestros de la *cantata*, que variaba hasta el infinito sus temas *plásticos* mediante el juego cromático de las voces y de los instrumentos y que diseñaba verdaderos cuadros, desde los paisajes más delicados hasta las más sublimes escenas de la leyenda. Con Lully (1687) se agota interiormente el tipo de la ópera barroca heroica, creado por Monteverdi. Y otro tanto puede decirse de las formas de la vieja sonata clásica para orquesta, órgano o trío de cuerdas, que también eran variaciones de temas plásticos en estilo fugado. La música se liberta del último resto corpóreo que aun quedaba en el sonido de la voz humana. Se torna absoluta. El tema deja de ser una forma plástica para convertirse en una *función* penetrante cuya existencia consiste en el desarrollo; el estilo fugado de Bach no puede caracterizarse mejor que llamándolo una infinita diferenciación e integración. Las etapas que preceden a la victoria definitiva de la música sobre la pintura son las pasiones de Heinrich Schütz—obras de su vejez—, en las que ya se anuncia, remoto aún, el nuevo lenguaje de formas, las sonatas de Dall'Abaco y de Corelli, los oratorios de Händel y la polifonía barroca de Bach. A partir de este momento esta música es *el* arte fáustico por antonomasia; puede decirse que Watteau es un Couperin de la pintura y Tiepolo un Händel.

Idéntica transición se verifica en la antigüedad hacia el año 460, cuando el último gran pintor al fresco, Polignotes, entrega a Policleto, esto es, a la plástica de bulto, la herencia del estilo sublime. Hasta entonces la estatua misma había sufrido la influencia del lenguaje de formas propio de un arte de superficies puras; esto se ve incluso en los contemporáneos de Polignotes, en Miron y los maestros del pontón de Olimpia. La pintura al fresco había desenvuelto un ideal de forma que consistía en la *silueta coloreada y realzada por un dibujo interior*, no habiendo casi ninguna diferencia entre el relieve policroma-

do y la pintura de superficie. Del mismo modo, en la escultura, el *contorno* frontal, ante el espectador, significaba el propio símbolo del ethos, es decir, del tipo moral que debía representar la figura. El frontón de un templo es un *cuadro* que requiere ser visto desde la distancia necesaria, exactamente como las figuras de los vasos, pintadas de rojo, de la misma época. Con la generación de Policleto, el cuadro monumental pintado sobre una pared cede el puesto al cuadro de tabla, pintado al temple o con cera. Esto significa, empero, que el gran estilo ya no encuentra su lugar propio en este género de arte. La pintura sombreada de Apolodoro, con su modelado y *redondeado* de las figuras—pues aquí no se trata de sombras atmosféricas—, aspira a igualarse a la obra del escultor; y Aristóteles dice expresamente de Zeuxis que a las obras de este artista les falta ethos. Esta pintura amable e ingeniosa se sitúa, pues, junto a la pintura de nuestro siglo XVIII. *A las dos* les falta grandeza interior; las dos, con su virtuosismo, siguen las huellas del único arte, del último arte que representa la ornamentación de máxima valía. Por eso Policleto y Fidias deben emparejarse con Bach y Händel; y así como estos dos músicos supieron libertar la frase de los métodos pictóricos, así aquellos escultores libertaron definitivamente la estatua de la tendencia al relieve.

Esta plástica y esta música logran, pues, el fin deseado. Ahora ya se ha hecho posible un simbolismo puro, un simbolismo de exactitud matemática; esto es lo que significa el Kanon, el libro de Policletos sobre las proporciones del cuerpo humano. Le corresponde en el Occidente el *Arte de la fuga* y el *Clave bien templado* de Bach. Estas dos artes realizan la máxima, la suprema claridad e intensidad de la forma pura. Puede parangonarse el cuerpo sonoro de la música instrumental faústica—y en él la cuerda, y en Bach además los instrumentos de viento, que actúan como una unidad—con el cuerpo de las estatuas áticas. Compárese lo que Haydn y lo que Praxiteles llamaban una *figura*, esto es, la de un motivo rítmico en la trama de las voces o la de un atleta. Figura es un

término tomado de la matemática, que demuestra que el fin logrado ahora no es otro que el de una unión del espíritu artístico con el matemático; pues al mismo tiempo que la música y la plástica, llegan el análisis de lo infinito y la geometría de Euclides a una concepción clara de sus problemas y del sentido último que encierra su lenguaje numérico. Ya son inseparables la matemática de lo bello y la belleza de lo matemático. El espacio infinito de los sonidos y el cuerpo aislado, de mármol o bronce, son una interpretación inmediata de la extensión. Pertenecen al número como relación y al número como medida. En el fresco, como en el óleo, las leyes de la proporción y de la perspectiva son solamente *alusiones* a la matemática. Pero la escultura y la música, artes definitivas y rigurosas, *son* la matemática misma. En esta cumbre llegan a su perfección el arte faústico y el arte apolíneo.

Terminada la hegemonía del fresco y del óleo, empieza la compacta serie de los grandes maestros de la plástica y de la música absolutas. Después de Policleto vienen Fidias, Paionios, Alkamenes, Scopas, Praxiteles, Lysippos. Después de Bach y Händel vienen Gluck, Stamitz, los hijos de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven. Surge ahora en el Occidente la multitud de esos maravillosos instrumentos, hoy ya mudos, todo un mundo encantado de espíritus inventivos y descubridores, que van en busca de nuevas sonoridades y coloridos para enriquecer y elevar la expresión musical. Surge ahora la muchedumbre de formas grandes, solemnes, graciosas, ligeras, satíricas, rientes, acongojadas, todas ellas de severa estructura y que ya hoy nadie conoce bien. Hubo entonces, sobre todo en Alemania, durante el siglo XVIII, una verdadera *cultura de la música*, que penetraba y colmaba la vida entera. Puede citarse como su tipo característico la figura del maestro Kreisler, de Hoffmann. Pero de aquella época y su música apenas nos queda hoy mas que el recuerdo.

Por último, hacia 1800, muere a su vez la arquitectura. También ella se disuelve, se ahoga en la música del rococó. Todo lo que se ha censurado en este último, maravilloso y

frágil retoño de la arquitectura occidental—por no haber comprendido que tenía su origen en el espíritu del contrapunto—: lo desmedido, lo informe, lo retorcido, lo ondulante, lo chispeante, lo descoyuntado de la superficie y de la distribución, todo eso es la victoria del sonido, de la melodía sobre la línea y el muro, el triunfo del puro espacio sobre la materia, del producirse absoluto sobre lo producido. Esas abadías, esos castillos, esas iglesias con sus fachadas ampulosas, sus portalones, sus patios, sus incrustaciones de concha, sus enormes escaleras, galerías, salas y gabinetes no son ya edificios; son en realidad sonatas, minuetos, madrigales y preludios de piedra; son *suites* de estuco, mármol, marfil y maderas raras, cantilenas de volutas y cartuchos, cadencias de escalinatas y tejadillos. El torreón de Dresde es la más perfecta pieza de música que hay en toda la arquitectura del mundo, con ornamentos que parecen el sonido de un noble y viejo violín; es un *allegro fugitivo* para pequeña orquesta.

Alemania ha producido los grandes músicos y, *por lo tanto*, también los grandes arquitectos de este siglo—Pöpelmann, Schlüter, Bähr, Neumann, Fischer von Erlach, Dinzenhofer—. En la pintura al óleo no representa ningún papel. En la música instrumental, el primero.

17

Hay una palabra que no obtuvo carta de naturaleza hasta la época de Manet y que empezó siendo una censura burlona, como barroco y rococó, pero que resume muy felizmente la índole especial de la manifestación artística faústica, tal como se ha desarrollado poco a poco, partiendo de los supuestos implícitos en la pintura al óleo. Se habla de impresionismo, sin sospechar siquiera la extensión y profundidad que tiene este concepto, cuando se comprende rectamente. Ha sido derivado de los últimos retoños de un arte, que todo él es, en realidad, impresionista. ¿Qué significa eso de imitar la

«impresión»? Significa, sin duda, algo netamente occidental, algo muy afín a la idea del barroco y aun a los fines inconscientes que perseguía la arquitectura gótica, algo rigurosamente contradictorio con los propósitos del Renacimiento. Significa la tendencia de un alma vigilante que, con la más profunda necesidad, siente el espacio puro infinito, como realidad absoluta de orden máximo, y todas las concreciones sensibles «en él», como secundarias y condicionadas; una tendencia que puede manifestarse en creaciones artísticas, pero que conoce mil otras posibilidades de abrirse paso. «*El espacio* es la forma *a priori* de la intuición.» Esta fórmula de Kant ¿no parece el programa mismo de ese movimiento, que arranca de Leonardo? El impresionismo es lo contrario del sentimiento euclidiano. Trata de alejarse lo más posible del lenguaje plástico, para acercarse al musical. Las cosas iluminadas que reflejan la luz no nos impresionan por cuanto existen, sino como si «en sí mismas» *no* existieran. No son cuerpos, sino resistencias luminosas en el espacio, cuya mendaz densidad volatiliza la pincelada. Lo que recibimos y devolvemos no es sino la *impresión* de esas resistencias, que, en último término, valoramos como meras funciones de una extensión trascendente. Atravesamos los cuerpos con nuestra mirada interior, que rompe el encanto de los límites materiales y los ofrece en holocausto a la majestad del espacio. Con esa impresión y bajo ella sentimos una infinita *movilidad* del elemento sensible, que constituye la más vigorosa contradicción a la estatuaria ἀταραξία del fresco. Por eso no hay impresionismo helénico. Por eso la escultura antigua es un arte que *a priori* excluye el impresionismo.

El impresionismo es la expresión amplia de un sentimiento cósmico; y se comprende bien que esté grabado en la fisonomía de nuestra cultura posterior. Hay una matemática impresionista que traspasa los límites ópticos con intención deliberada: el análisis, desde Newton y Leibnitz. A ella pertenecen esas visiones formales de los cuerpos numéricos, de las colecciones, de los grupos de transformación, de las geo-

metrías pluridimensionales. Hay una física impresionista que en lugar de cuerpos «ve» sistemas de puntos-masas, unidades que aparecen como relación constante de actuaciones variables. Hay una ética impresionista, una tragedia impresionista, una lógica impresionista. En el pietismo hay también un cristianismo impresionista.

Desde el punto de vista pictórico y musical consiste el arte en crear con rayas, manchas o sonidos una imagen de inagotable contenido, un microcosmos para los ojos y los oídos de un hombre faústico; es decir, conjurar artísticamente la realidad del espacio infinito por medio de la más fugaz e incorpórea alusión a una cosa objetiva que en cierto modo le obligue a revelarse en una apariencia real. Ninguna otra cultura ha osado crear este arte, que es el movimiento de lo inmóvil. Desde las obras de la vejez de Ticiano, hasta Corot y Menzel, tiembla y fluye la materia vaporosa, bajo el secreto impulso de la pincelada, de las luces y colores quebrados. Y lo mismo quiere expresar el «tema» de la música barroca—a diferencia de la melodía propiamente dicha—. El tema es una forma sonora en cuya producción colaboran todos los estímulos de la armonía, del colorido instrumental, del ritmo, del tiempo, una forma sonora que empieza su desarrollo en la construcción de los motivos imitativos, en la época de Ticiano, y lo remata en el *leitmotiv* de Wágner; una forma sonora que encierra en su seno todo un mundo de sentimientos y experiencias íntimas. Desde la altitud de la música alemana, ese arte penetra en la lírica del idioma alemán—es imposible en el francés—y produce tras el primer *Fausto* de Goethe y las últimas poesías de Hölderlin una serie de obras maestras breves, a veces de pocas líneas, que nadie ha notado y mucho menos recopilado todavía. El impresionismo es el método de los más sutiles descubrimientos artísticos. Repite, en lo pequeño y en lo mínimo, continuamente las hazañas de Colón y de Copérnico. No hay en ninguna otra cultura un lenguaje ornamental de tanto dinamismo expresivo y tan escaso gasto de elementos. Cada punto de color, cada franja cromática, cada

sonido, por breve e imperceptible que sea, revela encantos sorprendentes y añade a la imaginación nuevos elementos para robustecer la energía que crea el espacio. En Masaccio y Piero della Francesca, los cuerpos son *cuerpos reales* envueltos en aire. Leonardo es el que descubre las transiciones del claroscuro *atmosférico*, los bordes blandos, los contornos disueltos en profundidad, los imperios de la luz y de la sombra, de los cuales las figuras particulares no pueden desprenderse. Finalmente, en Rembrandt, los objetos se convierten en meras impresiones de color; las figuras pierden lo específico humano y hacen el efecto de franjas y manchas cromáticas en un ritmo de apasionada profundidad. Esta profundidad significa también futuro. El impresionismo fija el instante fugaz que existe una vez y no vuelve nunca. El paisaje no es algo estante y permanente, sino un momento efímero de su *historia*. Así como un autorretrato de Rembrandt no reconoce el relieve anatómico de la cabeza, sino el *segundo rostro*, evocado en el ornamento de las pinceladas, no por los ojos, sino por la mirada; no por la frente, sino por la emoción; no por los labios, sino por la sensibilidad, así también el cuadro impresionista no nos presenta la naturaleza del primer plano, sino también un segundo rostro, la mirada, el alma del paisaje. Ya se trate del paisaje católicoheroico de Lorena, ya del «*paysaje intime*» de Corot, ya del mar, de los ríos y las aldeas de Cuyp y Van Goyens, siempre es un retrato en sentido fisiognómico, algo único, algo nunca antes visto, algo que sale a la luz por primera y última vez. La predilección por el paisaje—el paisaje fisiognómico, el paisaje de carácter—, la predilección por un motivo que en el estilo al fresco es inimaginable y que permaneció inaccesible a los antiguos, da al arte del retrato una amplitud mayor; su contenido no es ya solamente lo humano inmediato, sino también lo mediato; ahora es una representación del mundo entero, como una parte del yo, del universo en que el artista se entrega y el espectador se reconoce. Porque esas amplitudes de la naturaleza tendida en la lejanía reflejan un sino. Hay en este arte

paisajes trágicos, demoníacos, risueños, quejumbrosos; los hombres de otras culturas no tienen idea de esto ni órganos adecuados para percibirlo. Quien coloque frente a este mundo de las formas la pintura ilusionista del helenismo no conoce la diferencia esencial que existe entre una ornamentación de primer orden y una imitación sin alma, remedo simiesco de la apariencia visible. Si Lisipo dijo—como Plinio refiere—que él representaba los hombres tal como le *aparecen*, demostró una ambición de niño, de lego o de salvaje, pero no de artista. Aquí se echa de menos el gran estilo, la significación, la profunda necesidad. Así también pintaban los hombres de las cavernas. Pero los pintores helenísticos, en realidad, podían más de lo que querían. Las mismas pinturas murales de Pompeya y los paisajes de la Odisea en Roma encierran un *símbolo:* representan cada uno un *grupo de cuerpos*, entre los cuales están las rocas, los árboles, e incluso, como cuerpo entre otros cuerpos..., ¡el mar! No hay aquí profundidad, sino serie. ¡Algo ha de ocupar el puesto menos próximo! Pero esta necesidad técnica no tiene nada que ver con la transfiguración faústica de la lejanía.

18

He dicho que la pintura al óleo se extinguió a fines del siglo XVII, cuando los grandes maestros murieron en poco tiempo uno tras otro. Pero el impresionismo en sentido estricto ¿no es una creación del siglo XIX? La pintura—se dirá, pues—ha seguido floreciendo doscientos años más y aun sigue floreciendo hoy. Pero no nos engañemos. Entre Rembrandt y Delacroix o Constable lo que hay es el vacío, la muerte, y lo que comienza con estos últimos pintores es, a pesar de las relaciones técnicas, algo muy distinto de lo que con el primero murió. Aquí tratamos de un arte vivo, de alto simbolismo; en este sentido no cuentan para nada los artistas del siglo XVIII, que son puramente decorativos. No nos engañemos tampoco acerca del carácter de ese *episodio* pictórico

moderno que, trasponiendo 1800, año límite entre la cultura y la civilización, pudo reavivar la efímera ilusión de una gran cultura pictórica. Esta pintura ha denominado su lema propio «el aire libre»—*le plein air*—, descubriendo así a las claras el sentido de su aparición transitoria. El *aire libre* es la negación consciente, intelectual, brutal de eso que de pronto dió en llamarse la «salsa parda» y que, como hemos visto, constituye, en los cuadros de los grandes maestros, el color propiamente metafísico. Sobre ese color se edificó la cultura artística de las escuelas, sobre todo de la holandesa, cultura que desapareció definitivamente al venir al mundo el estilo rococó. Ese color pardo, símbolo de la infinitud del espacio, que para el hombre faústico daba al cuadro un sentido espiritual, ese color pareció de pronto antinatural. ¿Qué había ocurrido? ¿No demuestra este hecho justamente que se había desvanecido aquella *alma* para la cual ese color transfigurado era algo religioso, un signo del anhelo, el sentido todo de una naturaleza viviente? El materialismo de las urbes europeas occidentales sopló sobre las ascuas apagadizas y produjo ese extraño y breve retoño de dos generaciones de pintores—pues con la generación de Manet todo había terminado—. Hemos caracterizado el verde sublime de Grünewald, Lorena, Giorgione, como el color católico del espacio; y el pardo trascendente de Rembrandt como el color del sentimiento protestante. Pues bien, la pintura del aire libre que desarrolla una nueva escala cromática es el signo de la irreligión (1). El impresionismo es el regreso a la tierra tras un viaje por las esferas de la música beethoveniana y por los espacios estrellados de Kant. Ese espacio es conocido, pero no vivido; visto, pero no contemplado; hay en él emoción, pero no sino. Lo que

(1) Por eso es imposible una pintura religiosa fundada en el aire libre. El sentimiento que anima el impresionismo es de tal manera irreligioso, de tal modo circunscrito a una «religión racional», que los numerosísimos ensayos intentados honradamente para introducirlo en la Iglesia hacen el efecto de cosa vana y falsa *(Uhde, Puvis de Chavannes)*. Un solo cuadro de «aire libre» basta para «mundanizar» el interior de una iglesia, rebajándola hasta convertirla en una sala de exposición.

Courbet y Manet ponen en sus paisajes es el objeto mecánico de la física, no el mundo emotivo de la música pastoral. Lo que Rousseau profetizó con expresión trágicamente exacta, el retorno a la naturaleza, se realiza en este arte moribundo. Así, el anciano, día por día, «retorna a la naturaleza». El artista moderno es un obrero, no un creador. Coloca unos junto a otros los colores intactos del espectro. La fina rúbrica, la danza de las pinceladas queda reemplazada por hábitos groseros. Unos puntos, unos cuadrados, unas grandes masas inorgánicas se tienden sobre la tela mezcladas y revueltas. Al fino y ancho pincel añádese ahora, como instrumento técnico, la espátula. El fondo de la tela se incorpora también al efecto y permanece por trechos descubierto y sin color. Arte peligroso, penoso, frío, enfermizo, hecho para nervios refinados; pero también científico en extremo, enérgico en todo lo que sea vencer obstáculos técnicos, lleno de intención programática; es como el drama satírico tras la pintura grande que va de Leonardo a Rembrandt. Su hogar natural es el París de Baudelaire. Los paisajes argentinos de Corot, con sus tonos gris-verdosos y pardos soñaban aún con aquel *elemento espiritual* de los viejos maestros. Pero Courbet y Manet van a la conquista del espacio físico, del espacio como un «hecho». El pensativo descubridor, Leonardo, deja el puesto al experimentador de la pintura. Corot, eterno niño, francés, pero no parisiense, hallaba sus paisajes trascendentes dondequiera. Pero Courbet, Monet, Manet, Cézanne, retratan siempre el mismo paisaje, una y otra vez, penosamente, trabajosamente, con pobreza de alma; es el bosque de Fontainebleau o las orillas del Sena en Argenteuil o aquel extraño valle cerca de Arles. Los poderosos paisajes de Rembrandt están en el espacio cósmico; los de Manet, cerca de una estación de ferrocarril. Los pintores del aire libre, hombres de la capital, de la gran urbe, tomaron de los más fríos españoles y holandeses, Velázquez, Goya, Hobbema y Franz Hals, la música del espacio, para traducirla luego—con ayuda de los paisajistas ingleses y más tarde de los japoneses, espíritus intelectualistas y muy civili-

zados—a lo empírico, a lo físico, a la ciencia natural. Esta es la diferencia que existe entre la experiencia íntima de la naturaleza y la ciencia de la naturaleza, entre el corazón y la cabeza, entre la fe y el saber.

En Alemania sucede algo muy diferente. La pintura francesa concluye una gran tradición; la alemana tenía que reincorporarse a ella. El estilo pictórico, desde Rottmann, Wasmann, K. D. Friedrich y Runge hasta Marées y Leibl, presupone todos los tramos de la evolución; éstos se hallan implícitos en la técnica, y toda escuela, aun cuando quiera cultivar el nuevo estilo, necesita una tradición cerrada, interna. De aquí la debilidad y la fuerza de la última pintura alemana. Los franceses tenían una tradición propia, desde el barroco primitivo hasta Chardin y Corot. Entre Cl. Lorena y Corot, Rubens y Delacroix, se mantiene viva la conexión. Pero los grandes alemanes que, en el siglo XVIII, tuvieron almas de artista se dedicaron todos a la música. Esta música, desde Beethoven, se transforma otra vez en pintura, sin alterar en nada su íntima esencia; y éste es el *aspecto típico del romanticismo alemán*. Aquí es donde ha tenido su más continuado florecimiento y ha dado sus más jugosos frutos. Todas esas cabezas y paisajes son música, una música íntima y llena de anhelos. En Thoma y Böcklin hay aún algo de Eichendorff y Möricke. Pero era menester una teoría extranjera para suplir la falta de tradición propia. Todos esos pintores fueron a París. Mas al mismo tiempo que estudiaban y copiaban como Manet y los pintores de su círculo, los viejos maestros de 1670, recibían influencias nuevas y muy distintas. En cambio los franceses sólo sentían los recuerdos de algo que estaba desde hacía mucho tiempo incorporado a su arte. Por eso la plástica alemana, que vive separada de la música, aparece—desde 1800—como un fenómeno retardado, precipitado, temeroso, confuso, indeciso en sus fines y sus medios. No había tiempo que perder. Lo que la música alemana y la pintura francesa habían llegado a ser al cabo de siglos, era preciso realizarlo en una o dos generaciones de pintores. El arte

moribundo corría precipitadamente hacia su última concepción, y esto le obligaba a repasar como en un raudo sueño todo el pretérito. Así surgen naturalezas extrañamente fáusticas, como Marées y Böcklin, de una incertidumbre en todo lo formal, que sería enteramente imposible en nuestra música, con su segura tradición—piénsese en Bruckner—. El arte de los impresionistas franceses tenía un programa claro y por lo mismo un contenido pobre; en cambio no conoció esa tragedia de la pintura alemana. Otro tanto puede decirse de la literatura alemana, que desde Goethe quiere ser en cada obra grande el fundamento de algo nuevo y resulta en realidad la conclusión de algo viejo. Así como Kleist sentía en sí *a la vez* a Shakespeare y a Stendhal, y con desesperado esfuerzo, cambiando y destruyendo, eterno descontento, quiso forjar la unidad de doscientos años de arte psicológico; así como Hebbel condensó en *un* tipo dramático todo el problematismo de Hamlet hasta Rosmersholm, así también Menzel, Leibl, Marées intentaron reunir en una forma única los modelos viejos y los modelos nuevos, Rembrandt, Lorena, Van Goyen, Watteau y Delacroix, Courbet, Manet. Los pequeños interiores de la primera época de Menzel anticipan todos los descubrimientos del círculo de Manet; y Leibl ha logrado muchas cosas en que Courbet fracasara. Pero, por otra parte, en los cuadros de los dos pintores alemanes el pardo y el verde metafísicos de los viejos maestros siguen siendo la plena expresión de una experiencia íntima. Menzel ha revivido y resucitado *realmente* un trozo del rococó prusiano; Marées tiene algo de Rubens, y Leibl en su retrato de la señora Gedon revive y resucita algo del arte de Rembrandt. El pardo de taller, tan en boga durante el siglo XVII, fué acompañado de una manifestación artística, llena de espíritu fáustico: el grabado en cobre. Rembrandt ha sido en ambas cosas el primer maestro de todos los tiempos. También el cobre tiene algo de protestante y no va bien a los pintores meridionales, católicos, a los pintores de la atmósfera verde-azulada y de los Gobelinos. Leibl, que fué el último pintor de colores pardos, fué

también el último grabador en cobre; tienen sus planchas esa infinitud rembrandtiana que permite al contemplador ir descubriendo a cada paso nuevos secretos. Marées sentía con poderosa intuición el gran estilo barroco, que Guéricault y Daumier supieron evocar de nuevo en forma cerrada y rotunda; pero faltándole la fuerza de la tradición occidental no pudo conseguir realizarlo en el mundo de las formas pictóricas.

19

Con *Tristán* muere el último arte fáustico. Esta obra es la piedra gigantesca que cierra la música occidental. La pintura no ha logrado morir en tan grandioso final. Manet, Menzel y Leibl, cuyos estudios de aire libre parecen sacar de su tumba la pintura de gran estilo, producen un efecto de pequeñez, comparados con el *Tristán*.

El término del arte apolíneo fué la plástica de Pérgamo. *Pérgamo se corresponde con Bayreuth*. El famoso altar es una obra posterior y acaso no la más importante de la época. Debemos suponer una larga evolución—desaparecida hoy—quizá entre 330 y 220. Pero todo lo que Nietzsche ha dicho contra Wágner y Bayreuth, contra el *Anillo* y *Parsifal*, puede aplicarse igualmente, y empleando los mismos términos de decadencia y teatralismo, a aquella plástica que nos ha dejado una obra maestra en el friso de los gigantes del gran altar—que es una especie de *Anillo*—. Igual teatralidad, igual propensión a los motivos viejos, místicos, en que ya nadie cree; igual empleo implacable de las masas para sacudir los nervios, pero también igual gravedad y pesadez conscientes, igual grandeza y sublimidad que sin embargo no logran ocultar la falta de fuerza interior. El *Toro Farnesio* y el más viejo modelo del Laocoonte proceden seguramente de este círculo.

Lo característico de una fuerza plástica en decadencia es la necesidad en que se halla el artista de apelar a lo informe e inmenso para producir algo rotundo y completo. No me

refiero solamente a ese gusto por lo gigantesco, que no es, como en el gótico o en el estilo de las pirámides, la expresión de una grandeza interior, sino más bien su remedo, para engañar y ocultar la vacuidad interna; esa ostentación de dimensiones *vacías* es común a todas las civilizaciones incipientes y predomina en el altar de Pérgamo, como en la estatua de Helios, por Chares, conocida con el nombre de *Coloso de Rodas,* como en los edificios romanos de la época imperial, como en Egipto al comenzar el nuevo imperio y como hoy en América. Mucho más característico es el capricho exuberante que violenta y deshace el convencionalismo de muchos siglos. La regla impersonal, la matemática absoluta de la forma, el *sino* del idioma lentamente perfeccionado de un arte grande, eso es lo que entonces como hoy resultaba intolerable. Lisipo, en esto, viene tras de Policleto; y los autores del grupo de los galos tras Lisipo. Es el camino mismo que, partiendo de Bach y pasando por Beethoven, desemboca en Wágner. Los anteriores artistas se sienten maestros, dueños de la forma grande; los artistas posteriores son sus esclavos. Praxiteles y Haydn supieron expresarse con perfecta libertad y alegría dentro de la más estricta convención; ya Lisipo y Beethoven necesitan emplear la violencia. El signo característico de todo arte vivo es la pura armonía entre la voluntad, la necesidad y la capacidad; es la evidencia del fin, la inconsciencia de la realización, la unidad de arte y cultura. Todo esto, empero, ha pasado ya. Corot y Tiepolo, Mozart y Cimarosa dominaban todavía el idioma materno de su arte. A partir de ellos empieza el balbuceo; y nadie lo nota porque nadie sabe hablar con soltura. Libertad y necesidad eran antaño idénticas. Pero ahora se entiende por libertad desenfreno. En la época de Rembrandt y de Bach es inimaginable el fenómeno, tan conocido hoy, de «fracasar en el intento». El sino de la forma residía en la raza, en la escuela y no en las tendencias privadas del individuo. En la corriente de una gran tradición aun el artista pequeño logra la perfección, porque el arte vivo guía al mismo tiempo al hombre y la labor. Pero hoy los artistas

tienen que querer lo que ya no pueden realizar y trabajan con el intelecto, computando y combinando, porque el instinto de la escuela ya no los ilumina. Todos han vivido esa tragedia. Marées no ha llegado a realizar ninguno de sus grandes planes. Leibl no se atrevía a dejar de la mano sus últimos cuadros, hasta que de tanto trabajarlos se habían tornado fríos y duros. Cézanne y Renoir dejaron inacabadas muchas de sus mejores obras, porque a pesar de sus afanes y esfuerzos no podían llegar más lejos. Manet estaba ya exhausto cuando hubo pintado treinta cuadros. Su *Fusilamiento del emperador Maximiliano* le costó infinito trabajo, como en efecto se advierte en el menor rasgo de la pintura y de los bocetos; y a duras penas logró lo que su modelo, Goya, consigue jugando en su *Fusilamientos de la Moncloa*. Bach, Haydn, Mozart y mil otros músicos desconocidos del siglo XVIII escribían composiciones perfectas en la rápida labor diaria. Wágner, en cambio, sabía que para llegar a la cumbre necesitaba concentrar toda su energía y aprovechar con cuidado los mejores instantes de su talento artístico.

Entre Wágner y Manet hay una profunda afinidad que pocos sienten, sin duda, pero que un gran conocedor de lo decadente, como Baudelaire, advirtió pronto. El último y más sublime arte del impresionismo consistió en evocar en el espacio, como por encanto, un mundo compuesto de rayas y manchas de color. Eso mismo lo consigue Wágner en tres compases que condensan todo un mundo espiritual. Los colores de la media noche estrellada, de las nubes galopantes, del otoño, de los amaneceres temblorosos y melancólicos; las sorprendentes visiones de lontananzas soleadas, la angustia cósmica, la inminente fatalidad, la desesperación, la apasionada lucha, la súbita esperanza, todos estos momentos que ningún músico anterior hubiese creído nunca poder expresar, píntalos Wágner con claridad perfecta en dos notas de un motivo. He aquí el polo contrario de la plástica griega. Todo se sumerge en una incorpórea infinitud; las mismas melodías lineales no se destacan sobre la masa vaga de los sonidos, que

en extrañas oleadas evocan un espacio imaginario. El motivo emerge de obscuras y terribles profundidades, iluminado a trechos por una agria claridad. De pronto, hélo aquí, en horrenda proximidad, riendo, acariciando, amenazando; ora desaparece en el reino de los instrumentos de cuerda, ora torna de infinitas lejanías, acercándose de nuevo entre tenues variaciones de un oboe, con plenitudes de anímicos colores. Esto no es ni pintura ni música, si se compara con las obras anteriores, con las obras de estilo riguroso. Preguntado Rossini qué pensaba de la música de los *Hugonotes*, contestó: «¿Música? No he oído tal.» Es el mismo juicio que merecía a los atenienses la nueva pintura de las escuelas asiáticas y sicyónicas; y no de otro modo debieron pensar los egipcios de Tebas sobre el arte de Knossos y Tell-el-Amarna.

Todo lo que Nietzsche ha dicho de Wágner es aplicable a Manet. Este arte, que al parecer significa un retorno a lo elemental, a la naturaleza, frente a la pintura de contenido y a la música absoluta, es en realidad un desfallecimiento, un abandono: entrégase a la barbarie de las grandes urbes, a la disolución incipiente, que se manifiesta en lo material por una mezcla de brutalidad y refinamiento. Este paso era necesario y es necesariamente el último. Un arte artificioso no puede ya tener evolución orgánica. Es el signo del final.

De aquí se sigue—¡amarga confesión!—que el arte plástico occidental ha terminado irrevocablemente. La crisis del siglo XIX ha sido el estremecimiento de la muerte. El arte fáustico, como el arte «antiguo», como el arte egipcio, como todo arte, muere de vejez, después de haber realizado sus posibilidades internas, después de haber cumplido sus destinos en el ciclo vital de la cultura a que pertenece.

Lo que hoy se hace bajo el nombre de arte es pura impotencia y mentira; y esto es aplicable a la música después de Wágner, como a la pintura después de Manet, Cézanne, Leibl y Menzel.

Señálense si no las grandes personalidades que pudieran justificar la afirmación de que existe todavía un arte de inter-

na necesidad. Dígase cuáles son los problemas *evidentes y necesarios* que aguardan solución. Recorriendo exposiciones, conciertos y teatros, ¿qué vemos? Industriosos artífices y necios tonitruantes que se dedican a aderezar para el mercado cosas harto conocidas ya por superfluas e inútiles. ¡A qué nivel de dignidad interna y externa ha descendido lo que hoy llamamos arte y artistas! En cualquier asamblea general de accionistas o entre los ingenieros de una fábrica cualquiera hallaremos más inteligencia, más gusto, más carácter y aptitud que en toda la pintura y la música de la Europa actual. Siempre ha sucedido que por un gran artista ha habido cien pequeños artistas superfluos que hacían arte. Pero cuando existía una gran convención y *por tanto* un verdadero arte, esos cien pequeños artistas producían también cosas buenas y podía perdonárseles, porque al fin y al cabo, en el *conjunto* de la tradición, eran como el pavés sobre que el grande se encumbraba. Pero hoy todos son de esta especie—diez mil trabajando «para vivir»—cuya necesidad no se comprende; y puede decirse con seguridad que si se cerraran hoy todos los institutos de arte, el verdadero *arte* no sufriría por ello en lo más mínimo. Basta trasladarnos a la Alejandría del año 200 para oír el característico rumor de estética con que una civilización cosmopolita sabe engañarse a sí misma y ocultarse la muerte de su arte. Allí entonces, como hoy en las grandes urbes europeas, presenciamos una carrera abierta tras la ilusión de una evolución artística, de una personalidad, de un «nuevo estilo», de «insospechadas posibilidades»; oímos una abundante charla teórica, vemos pretenciosas actitudes de artistas a la moda, que parecen acróbatas, haciendo juegos malabares con pesas de cartón; tenemos al literato en lugar del poeta, la indecente farsa del expresionismo organizada por los vendedores como un momento de la historia del arte, el pensamiento, el sentimiento y las formas convertidas en industria. Alejandría tenía también sus dramaturgos de tesis y sus directores de escena, que eran preferidos a Sófocles, y sus pintores que descubrían nuevas direcciones y embauca-

ban al público. ¿Qué es lo que hoy llamamos «arte»? Una música mendaz, artificioso estruendo de masas instrumentales; una pintura mendaz llena de efectismos idiotas y exóticos, más propios de los carteles de anuncios; una arquitectura mendaz que cada diez años saquea el tesoro de las formas pretéritas, para «fundar» un nuevo estilo, en el que cada cual hace lo que le viene en gana; una plástica mendaz hecha de los robos perpetrados en Asiria, en Egipto o en Méjico. Y, sin embargo, el gusto de los mundanos considera esto como la expresión del tiempo actual. Todo lo demás, lo que permanece adicto a los viejos ideales, es deleznable ocupación provinciana.

La gran ornamentación del pasado se ha convertido en una lengua muerta, como el sánscrito y el latín de iglesia (1). En lugar de ponerse al servicio de su simbolismo, los artistas utilizan el cadáver, la momia del arte, el caudal de las formas ya usadas, para recomponerlas, mezclándolas, cambiándolas por modo totalmente inorgánico. Toda modernidad confunde variación con evolución. En lugar de un verdadero desarrollo presenciamos resurrecciones y mixturas de viejos estilos. También tuvo Alejandría sus payasadas prerrafaelistas en los vasos, sillones, cuadros y teorías; también tuvo sus simbolistas, sus naturalistas, sus expresionistas. En Roma hubo modas grecoasiáticas, grecoegipcias, arcaicas y—por influjo de Praxiteles—neoáticas. El relieve de la XIX dinastía, que es la época moderna de Egipto, cubre y guarnece de masas absurdas e inorgánicas los muros, las estatuas, las columnas; es como una parodia del arte del antiguo imperio. El templo de Horus en Edfú, de la época ptolemaic , es insuperable en punto a vacuidad de formas, amontonadas a capricho. Es el estilo fanfarrón e insistente de nuestras calles y plazas monumentales, de nuestras Exposiciones universales; y, sin embargo, nosotros estamos todavía al comienzo de esa evolución.

(1) Véase parte II, cap. II, núm. 7.

Por último, se extingue hasta la fuerza misma de querer otra cosa. Ya el gran Ramsés se apropiaba los edificios de sus antepasados, mandando borrar los viejos nombres de las inscripciones y relieves para poner el suyo. Es la misma confesión de impotencia artística que indujo a Constantino a adornar sus arcos de triunfo en Roma con esculturas arrancadas de otros edificios. Mucho antes, hacia 150 a. de J. C., comenzó en el arte «antiguo» la técnica de las copias, reproducciones de viejas obras maestras. Y no es que aquellos hombres comprendieran y sintieran estas obras; es que ya no tenían capacidad para producir originales. Porque debe advertirse que estos copistas eran los *artistas de su tiempo*. Sus trabajos en este o aquel estilo, según la moda, representan el máximum de la fuerza creadora en aquella época. Todas las estatuas-retratos de Roma, sean de hombre o de mujer, reproducen un pequeño número de tipos helénicos en la actitud y los ademanes; copiábase el torso con mayor o menor fidelidad estilística y la cabeza era modelada buscando «el parecido» con la seguridad de un artífice primitivo. La famosa estatua de Augusto revestido de la coraza es una reproducción del *Doríforo* de Policleto. Esta misma relación, poco más o menos, es la que existe hoy—para citar ya los primeros signos del estadio correspondiente en la civilización occidental—entre Lenbach y Rembrandt o entre Makart y Rubens. Durante mil quinientos años, desde Ahmosis I hasta Cleopatra, el egipticismo ha ido amontonando, del mismo modo, estatua sobre estatua. En lugar del gran estilo que se desenvuelve desde el antiguo imperio hasta el final del imperio medio, aparecen ahora las *modas* que resucitan la afición, bien por esta bien por aquella dinastía. Entre los hallazgos de Turfan se encuentran restos de dramas indios, de la época de Jesucristo, que son exactamente iguales a los de Kalidasa, varios siglos después. La pintura china que conocemos ofrece el espectáculo de más de mil años de alzas y bajas y cambios de modas, sin evolución verdadera; y así debía ser ya en la época Han. El último resultado es un tesoro de formas inmutables que los artistas copian infatigablemen-

te, como vemos hoy en el arte indio, chino y arábigopersa. Los cuadros y los tejidos, los versos y los vasos, los muebles, los dramas y las composiciones musicales reproducen invariables los mismos modelos; y no es posible determinar la época en que aparece una obra, por el lenguaje de su ornamentación, ni siquiera con un error de siglos y no digamos de decenios. Esta determinación de las fechas es, en cambio, siempre posible, en *todas* las culturas en los períodos que preceden a su decadencia.

CAPITULO V

LA IDEA DEL ALMA Y EL SENTIMIENTO DE LA VIDA

I

DE LA FORMA DEL ALMA

I

Todo filósofo de profesión está obligado a creer, sin serio examen, en la realidad de algún objeto al que puedan aplicarse los métodos intelectualistas. En efecto, la existencia espiritual del filósofo depende toda de esa posibilidad. Así, pues, para todo lógico y psicólogo, por escéptico que sea, hay un punto en donde la crítica enmudece y la fe comienza, un punto en donde el más severo analítico cesa de aplicar su análisis; y este punto es precisamente su propia existencia personal como lógico y psicólogo, esto es, la posibilidad de resolver su problema, la realidad misma del problema que le ocupa. La proposición siguiente: es posible determinar mediante el pensamiento las formas del pensamiento, no ha sido nunca puesta en duda por Kant, aunque al no filósofo le pueda parecer harto dudosa. La proposición siguiente: hay un alma, cuya estructura es científicamente investigable, o la siguiente: lo que yo por observación crítica de mis actos conscientes consigo aislar en forma de «elementos» psíquicos, «funciones» psíquicas, «complejos» psíquicos, esa *es* mi alma—estas proposiciones no han sido jamás puestas en duda por ningún psicólogo. Y, sin embargo, hubieran debido surgir aquí las más

fuertes dudas. ¿Es posible, en general, una ciencia abstracta del alma? ¿Es lo que por este camino se encuentra idéntico a lo que se busca? ¿Por qué toda psicología, entendida no como conocimiento de los hombres, no como experiencia de la vida, sino como ciencia, ha sido siempre y sigue siendo la más superficial e inválida de las disciplinas filosóficas, coto de caza lamentablemente vacío, para uso exclusivo de los ingenios medianos y los sistemáticos infecundos? El motivo es fácil de descubrir. La psicología «empírica» tiene la desgracia de no poseer siquiera un objeto, en el sentido de la técnica científica. Su incesante busca y resolución de problemas es una lucha contra sombras y fantasmas. ¿Qué es el alma? Si el mero entendimiento pudiese dar la respuesta, sería superflua la ciencia.

Ni uno solo de los miles de psicólogos de nuestros días ha logrado hacer un verdadero análisis o definición de «la» voluntad, del arrepentimiento, del terror, de los celos, del capricho, de la intuición artística. Y es natural, porque sólo lo sistemático es analizable; sólo los conceptos son definibles por otros conceptos. Y las finezas del espíritu en su juego de distinciones intelectuales, las supuestas observaciones de una relación entre los estados corporales-sensibles y los «procesos interiores» no tocan para nada al problema que aquí se plantea. La voluntad no es un concepto; es un nombre, un término primario, como Dios, un signo que designa algo de que tenemos inmediatamente certeza interior, sin poderlo describir jamás.

Aquello a que aludimos aquí permanece por siempre inaccesible a la investigación científica. No en vano todas las lenguas con sus innumerables e inextricables denominaciones nos advierten cuán absurdo sería dividir teóricamente, ordenar sistemáticamente lo psíquico. Aquí no hay nada que ordenar. Los métodos críticos—analíticos—son aplicables solamente al mundo como naturaleza. Más fácil sería disecar un tema de Beethoven con el bisturí o disolverlo en un ácido que analizar el alma con los medios del pensamiento abstracto.

El conocimiento de la naturaleza y el conocimiento de los hombres no tienen nada de común, ni en el propósito ni en el método. El hombre primitivo vive «el alma» primeramente en los otros hombres y luego en sí mismo, como *numen*, semejante a los *numina* que conoce en el mundo exterior, e interpreta sus impresiones en forma mítica. Las palabras que usa para ello son símbolos, sones que sugieren al ser inteligente algo indescriptible, que evocan imágenes, *metáforas*. Todavía no hemos aprendido a manifestar nuestra intimidad psíquica en otro idioma. Rembrandt puede comunicar algo de su alma, por medio de un autorretrato o de un paisaje, a los que tengan con él cierta afinidad interna. Un Dios confirió a Goethe el don de expresar lo que sufría su alma. Podemos comunicar a otros cierto sentimiento de algunas emociones, inefables por medio de una mirada, de una melodía, de un movimiento casi imperceptible. Este es el verdadero lenguaje de las almas, lenguaje incomprensible para el extraño. La palabra, como sonido, como elemento poético, puede establecer esa relación; pero la palabra, como concepto, como elemento de la prosa científica, no.

Cuando el hombre no se limita a vivir y a sentir, sino que además atiende y observa, el alma es para él *una representación*, *una idea* que se origina en experiencias primigenias de la vida y de la muerte; y esa idea es tan vieja como la reflexión, que por medio de los idiomas verbales se separa de la visión, a la cual sigue. Vemos el mundo circundante; y como todo ser que se mueve libremente tiene que comprender ese mundo para no perecer, así resulta que de la pequeña, técnica, táctil experiencia diaria se deriva un conjunto de notas permanentes que se compendian, para el hombre habituado a la palabra, en una *imagen de todo lo comprendido*, el *mundo como naturaleza* (1). Lo que no es mundo exterior, no lo vemos; pero rastreamos su presencia en otros y en nosotros mismos. Por el modo de su manifestación fisiognómica, despierta en nosotros

(1) Véase parte I, tomo I, págs. 151 y siguiente.

terror o afán de conocimiento; y así se produce la imagen reflexiva de un *contramundo*, en la cual nos representamos y, por decirlo así, proyectamos ante nosotros lo que eternamente permanece extraño a la visión. La idea del alma es mítica, es objeto de cultos psíquicos, cuando la idea de la naturaleza permanece en el terreno de la contemplación religiosa; pero se convierte en una representación científica y en objeto de la crítica erudita tan pronto como la «naturaleza» cae bajo el poder de la observación crítica. Así como el tiempo es un contraconcepto (1) del espacio, así también «el alma» es un contramundo de la «naturaleza» y se halla en todo momento codeterminada por la concepción de la naturaleza. Ya hemos explicado cómo la noción del tiempo surge del sentimiento de la dirección, que empuja a la vida en su eterno movimiento, de la certidumbre íntima de un sino; ya hemos dicho cómo el tiempo se constituye en pensamiento *negativo* de una magnitud positiva, en encarnación de todo cuanto no sea lo *extenso;* ya hemos visto que todas las «propiedades» del tiempo, en cuyo análisis abstracto creen los filósofos hallar la solución del problema, han ido formándose y ordenándose poco a poco en el espíritu por inversión de las propiedades del espacio. Pues por el mismo camino exactamente nace la representación del alma, como inversión y *negación de la representación del mundo*, merced a la polaridad espacial, que señalan las palabras «dentro y fuera», y por una traducción subsiguiente de los caracteres. *Toda psicología es una contrafísica.*

Es absurda la pretensión de fijar una «ciencia exacta» del alma, arcano eterno. Pero el instinto posterior de las grandes urbes, que empuja el hombre al pensamiento abstracto, obliga al «físico del mundo interior» a explicar un mundo aparente de representaciones por otras representaciones y cada concepto por otros conceptos. Al pensar lo no externo lo transforma en extensión; y para determinar la causa de lo que sólo se manifiesta por modo fisiognómico construye un sistema

(1) Véase parte I, tomo I, pág. 195.

en el cual cree hallar la estructura del «alma». Pero las palabras mismas que en todas las culturas se emplean para comunicar esos resultados de la labor científica delatan el engaño. Se habla de funciones, de complejos sentimentales, de motivaciones, de umbrales de la conciencia, de transcurso, de anchura, de intensidad, de paralelismo en los procesos psíquicos. Pero todos estos términos proceden del círculo de representaciones en que se mueve la ciencia de la naturaleza. «La voluntad se refiere a objetos.» Esta proposición es realmente una imagen en el espacio. La oposición entre lo consciente y lo inconsciente reproduce evidentemente el esquema de la oposición entre lo supraterrestre y lo infraterrestre. En las teorías modernas de la voluntad se puede reconocer todo el lenguaje de formas de la electrodinámica. Hablamos de las funciones de la voluntad y de las funciones de la inteligencia exactamente en el mismo sentido en que hablamos de la función de un sistema dinámico. Analizar un sentimiento significa substituir a ese sentimiento una sombra espacial y someter ésta luego a un tratamiento matemático, limitándola, dividiéndola, midiéndola. Toda investigación psicológica de este estilo, por mucho que se ufane de superar a la anatomía cerebral, está llena siempre de localizaciones mecánicas y, sin darse cuenta, emplea un sistema imaginario de coordenadas en un espacio psíquico imaginario. El psicólogo «puro» no advierte que está copiando al físico. No es maravilla, pues, que su método coincida tan horriblemente bien con los más necios procedimientos de la psicología experimental. Las circunvoluciones cerebrales y los filamentos asociativos corresponden exactamente, por la índole de sus representaciones, al esquema óptico del «curso de la voluntad» o «el curso del sentimiento», y, en efecto, ambos métodos estudian fantasmas afines, esto es, *espaciales*. No hay en principio una gran diferencia entre deslindar por conceptos una facultad psíquica o delimitar gráficamente una región correspondiente de la corteza cerebral. La psicología científica ha elaborado un sistema cerrado de representaciones, en el cual se mueve con perfecta eviden-

cia. Examínense uno por uno los enunciados de cualquier psicólogo y no se hallará otra cosa que variaciones de ese sistema, en el estilo del mundo exterior entonces conocido.

El pensamiento claro, abstraído de la visión, presupone el espíritu de un idioma culto como medio que, creado por el alma de una cultura para ser parte y fundamento de su expresión (1), viene a constituir como una «naturaleza» de significaciones verbales, un cosmos del idioma en el cual los conceptos, los juicios, los raciocinios abstractos—copias de la causalidad, del número y del movimiento—poseen una existencia determinada mecánicamente. La imagen que el hombre se forja del alma depende, pues, en cada momento *del uso del idioma y su profundo simbolismo*. Los idiomas cultos de Occidente—con su espíritu fáustico—tienen todos el concepto de «voluntad», magnitud mítica que aparece simbolizada al mismo tiempo por la transformación del verbo, que establece una decisiva oposición al uso antiguo y, *por lo tanto*, también a la antigua idea del alma. Cuando *feci* se convierte en *ego habeo factum* (2), surge un *numen* del mundo interior. Por consiguiente, en la idea científica del alma, que exponen todas las psicologías occidentales, aparece, determinada por el idioma, la figura de la voluntad como una facultad bien delimitada que cada escuela define, sin duda, a su manera, pero cuya existencia misma no es objeto de la más leve crítica.

---

(1) Los idiomas primitivos no constituyen una base para los procesos abstractos del pensamiento. Al comienzo de cada cultura verifícase una transformación interna del cuerpo lingüístico vigente, que le capacita para los más elevados problemas simbólicos del desarrollo cultural. Así, al *mismo tiempo* que el *estilo románico* nacen en Europa el alemán y el inglés, derivados de los idiomas germánicos y el francés, el italiano, el español, derivados de la *lingua rústica* que se hablaba en las provincias romanas; y estos idiomas, a pesar de tener tan diferente origen, encierran todos un *mismo* contenido metafísico.

(2) Véase pág. 70.

2

Yo sostengo, pues, que la psicología científica, lejos de descubrir y ni aun siquiera vislumbrar la esencia del alma—hay que añadir que cada uno de nosotros, sin saberlo, hace psicología de esa clase cuando intenta «representarse» las emociones del alma, ya propias, ya ajenas—, es un símbolo más que se añade a todos los símbolos que constituyen el macrocosmos del hombre culto. Como todo lo ya realizado que se substituye a lo que se está realizando, esa idea del alma representa un *mecanismo* en lugar de un *organismo*. Falta en ella lo que llena nuestro sentimiento de la vida, lo que debiera ser precisamente el «alma»; falta el sino, la espontánea dirección de la existencia, la posibilidad que la vida realiza en su curso. No creo que la palabra «sino» aparezca en ningún sistema de psicología; y es bien sabido que no hay nada en el mundo más extraño a la verdadera experiencia de la vida y conocimiento de los hombres que esos sistemas de psicología. Asociaciones, apercepciones, emociones, motivos, pensamientos, sentimientos, voluntad, todos éstos son mecanismos muertos, cuya topografía constituye el insignificante contenido de la ciencia del alma. Buscando la vida, han tropezado los psicólogos con una ornamentación de conceptos. El alma sigue siendo lo que era, lo que no puede ni pensarse ni representarse, el misterio, el eterno devenir, la pura experiencia íntima.

Ese imaginario *cuerpo psíquico*—sea dicho aquí por vez primera—no es nunca otra cosa que el fiel reflejo de la forma en que el hombre culto, llegado a la madurez, contempla su mundo exterior. La experiencia íntima de la profundidad es en ambos casos la que realiza el mundo extenso (1). El misterio, a que alude el término primario tiempo, crea *el* espacio tanto en la sensación de lo externo como en la representación de lo interno. También la imagen del alma tiene su dirección

(1) Véase parte I, tomo I, pág. 261.

en profundidad, su horizonte, su limitación o su infinitud. Una «mirada interior» ve; un oído interior oye. Existe una representación clara de un orden interno que, como el externo, ofrece el carácter de *necesidad causal.*

Así, después de lo que llevamos dicho en este libro sobre el fenómeno de las grandes culturas, resulta enormemente amplificada y enriquecida la investigación sobre el alma. Todo cuanto dicen y escriben hoy los psicólogos—y no se trata sólo de la ciencia sistemática, sino también del conocimiento fisiognómico de los hombres, en el más amplio sentido de la palabra—se refiere al estado *actual* del alma *occidental;* la opinión, hasta ahora evidente, de que esas experiencias valen para «el alma humana» en general, no está fundada.

La idea del alma es siempre la idea de un alma *determinada.* Ningún observador puede escapar a las condiciones de su círculo y de su tiempo, y sea cual fuere el objeto que conozca, cada uno de esos conocimientos es una expresión de su propia alma, por la elección, la dirección y la forma interior. El hombre primitivo se forja una idea del alma con los hechos de *su propia vida,* y en la elaboración de esa idea actúan las experiencias primigenias de la conciencia vigilante—distinción entre el yo y el mundo, entre el yo y el tú—y de la existencia—distinción entre cuerpo y alma, entre vida sensible y reflexión, entre vida sexual y percepción—. Ahora bien: los que meditan sobre estas cosas son hombres reflexivos, y por eso siempre establecen una oposición entre un *numen* interior—espíritu, logos, Ka, Ruach—y todo lo demás. Pero la división y distribución de las partes, la manera de representarse los elementos psíquicos, ya en capas sucesivas, ya como fuerzas, ya como substancias, ya en unidad, o en polaridad o en pluralidad, esto precisamente es lo que caracteriza a la persona del meditador y la clasifica entre los miembros de una cultura determinada. Y los que se figuran conocer el elemento psíquico de culturas extrañas por sus efectos, es porque insinúan en él su propia idea del alma; asi-

milan las nuevas experiencias a un sistema *actual* y no es maravilla que así crean al fin haber descubierto sus formas eternas.

Pero en realidad cada cultura tiene su propia psicología sistemática, como tiene su propio estilo en el conocimiento de los hombres y experiencia de la vida. Y así como cada estadio de una cultura, la época de la escolástica, de la sofística, de la ilustración, compone su idea del número, del pensamiento, de la naturaleza, idea que sólo es adecuada para él, así finalmente cada siglo se refleja en su propia idea del alma. El más penetrante conocedor de hombres en Europa se equivoca cuando intenta comprender a un japonés o a un árabe, y viceversa. Y lo mismo se equivoca el sabio al traducir a su propio idioma los términos fundamentales de los sistemas árabes o griegos. *Nephesch* no significa *animus; âtmân* no es alma. Eso que nosotros llamamos voluntad y descubrimos por doquiera, *no* lo hallaba el «antiguo» en su idea del alma.

Después de lo dicho, nadie dudará de la alta significación que poseen las distintas ideas del alma en la historia universal. El hombre antiguo, apolíneo, entregado a la realidad euclidiana, punctiforme, contemplaba su alma como un cosmos ordenado en grupo de bellas partes. Platón las llamaba νοῦς, θυμός, ἐπιθυμία (1), y las comparaba con el hombre, el animal y la planta y una vez las comparó incluso con el hombre del Sur, del Norte y de la Hélada. Esta imagen reproduce la naturaleza tal como se desenvolvía ante los ojos del hombre antiguo: ordenada suma de cosas palpables, frente a las cuales el espacio era sentido como el no ser. ¿Dónde, en esta imagen, se encuentra la voluntad? ¿Dónde la representación de conexiones funcionales? ¿Dónde las demás creaciones de *nuestra* psicología? O ¿es que se cree que Platón y Aristóteles no entendían de análisis y no veían lo que ve cualquiera hoy? ¿No será más bien que falta aquí la voluntad como en la matemática antigua falta el espacio y en la física la fuerza?

(1) Pensamiento, coraje, apetito.—*N. del T.*

En cambio tomemos una cualquiera de las psicologías occidentales. Siempre encontraremos un orden *funcional*, nunca corpóreo. $Y = F(x)$: tal es la protoforma de todas las impresiones que recibimos de nuestra intimidad, *porque* tal es el fundamento de nuestro mundo exterior. Pensar, sentir, querer—de esta tríade no sale ningún psicólogo occidental por mucho que se afane—. Y la disputa de los pensadores góticos sobre el primado de la voluntad o el de la razón demuestra que el alma era ya entonces considerada como una relación entre *fuerzas*. (Lo mismo da que estas doctrinas aparezcan como propias o como interpretaciones de San Agustín y Aristóteles.) Asociaciones, apercepciones, procesos volitivos o como quiera que se llamen los elementos de la idea del alma, todos sin excepción reproducen el tipo de las funciones matemáticofísicas y son, por lo tanto, de forma totalmente opuesta a la «antigua». Como no se trata de interpretar el sentido fisiognómico de ciertos rasgos vitales, sino de considerar «el alma» como un objeto, por eso la vacilación de los psicólogos comienza justamente en el problema del movimiento. Para los antiguos hubo un *problema eleático* también en el mundo interior; y en la disputa escolástica sobre el primado funcional de la razón o de la voluntad anúnciase ya la peligrosa debilidad de la física barroca, que no puede encontrar una relación indudable entre la fuerza y el movimiento. La idea del alma que compusieron los antiguos y los indios niega la energía de dirección—en esa idea todo está ordenado y redondeado—; la de los egipcios y occidentales la afirma—aquí hay complejos de efectuación y medios de fuerza—; pero justamente porque el tiempo queda incluído en esta imagen del alma, el pensamiento, que es extraño al tiempo, entra en contradicción consigo mismo.

La idea fáustica y la idea apolínea del alma son radicalmente contrarias. Vuelven a surgir aquí todas las oposiciones que antes hemos estudiado. La unidad imaginaria puede caracterizarse en la cultura antigua con el nombre de «*cuerpo psíquico*»; en la nuestra, con el de «*espacio psíquico*». El cuerpo tiene partes: en el espacio se verifican procesos. El hombre

antiguo siente su mundo interior plásticamente. Ello se ve muy bien en el lenguaje de Homero, que quizá refleja antiquísimas teorías religiosas, como la de las almas en el Hadés, que son una reproducción fácilmente recognoscible del cuerpo. La filosofía presocrática ve las almas de esta misma manera. Sus tres partes bien ordenadas—λογιστικόν, ἐπιθυμητικόν, θυμοειδές (1)—recuerdan el grupo de Laocoonte. *Nosotros*, en cambio, tenemos del alma una impresión musical; la sonata de la vida interior tiene por tema principal la voluntad; el pensamiento y el sentimiento son temas secundarios; la frase se acomoda a las reglas estrictas de un contrapunto psíquico y el problema de la psicología consiste en descubrir esas reglas. Los elementos más simples se diferencian como los números antiguos se diferencian de los occidentales: allí son magnitudes, aquí relaciones. La *estática psíquica* de la existencia apolínea—ideal estereométrico de la σωφροσύνη y de la ἀταραξία—se opone a la *dinámica psíquica* de la vida fáustica.

La idea apolínea del alma—el tronco de caballos que Platón describe con el νοῦς (2) cochero—se evapora en seguida al acercarse al alma mágica de la cultura árabe. Pierde color en los estoicos posteriores, cuyos jefes eran en su mayoría oriundos del oriente arameo. Y en la primera época imperial aparece ya en la literatura romana como simple reminiscencia.

La idea mágica del alma tiene el carácter de un estricto *dualismo de dos substancias enigmáticas, el espíritu y el alma* (3). No mantienen entre sí estas substancias ni la relación estática, antigua, ni la relación funcional, occidental, sino otra de muy distinta índole, que sólo cabe caracterizar con el nombre de mágica. Piénsese, por oposición a la física de Demócrito y de Galileo, en la alquimia y en la piedra filosofal. Esta idea del alma, específicamente oriental, constituye necesariamente la base de todas las consideraciones psicológicas y sobre todo teo-

(1) El entendimiento, el apetito, el coraje.—*N. del T.*
(2) La razón.—*N. del T.*
(3) Véase parte II, cap. III, núm. 8.

lógicas, que llenan la época primitiva, la época «gótica» de la cultura árabe (del año 0 al año 300). El Evangelio de San Juan forma parte de esa literatura, no menos que los escritos de los gnósticos, de los padres de la Iglesia, de los neoplatónicos y maniqueos, los textos dogmáticos del Talmud y el Avesta y el sentimiento senil de tinte religioso con que se manifiesta el Imperio romano que tomó del Oriente joven, Siria y Persia lo poco vivo que hay en su filosofía. Ya el gran Poseidonio, que a pesar del cariz «antiguo» de su inmenso saber era un verdadero semita, lleno del espíritu árabe, sintió como verdadera esa estructura mágica del alma, en íntima oposición al sentimiento apolíneo de la vida. Una substancia que penetra el cuerpo se opone, por clara diferencia de *valor*, a otra substancia que desciende sobre la humanidad en la cueva del mundo, substancia abstracta y divina en la cual descansa el consenso de todos los que de ella participan (1). Este «espíritu» es el que produce el mundo superior, por cuya creación triunfa sobre la mera vida, sobre la «carne», sobre la naturaleza. Tal es el modelo que, en sentido religioso, filosófico o artístico—recuérdense los retratos de la época constantiniana, con los ojos fijos en el infinito, con esa *mirada que representa el* πνεῦμα (2)—, sirve de base a todo sentimiento del yo. Así sintieron Plotino y Orígenes. San Pablo distingue—1. Corin. 15, 44—entre el σῶμα ψυχικόν y el σῶμα πνευματικόν (3). Era corriente entre los gnósticos la representación de un doble éxtasis, el corporal y el espiritual, y la división de los hombres en superiores e inferiores, psíquicos y neumáticos. Plutarco ha tomado de modelos orientales la psicología corriente en la literatura de la antigüedad posterior, el dualismo de νοῦς y ψυχή. Ese dualismo entró pronto en relación con la oposición entre cristiano y pagano, entre espíritu y naturaleza; y así establecieron los gnósticos, los cristianos, los persas y los judíos el esquema, aun no superado, de la historia universal como un drama

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 10.
(2) Soplo, espíritu.—*N. del T.*
(3) Cuerpo psíquico y cuerpo neumático.—*N. del T.*

de la humanidad entre la creación y el Juicio final, con una intervención divina en el centro.

La idea mágica del alma se perfecciona científicamente en las escuelas de Bagdad y Basra. Alfarabi y Alkindi (1) han tratado a fondo los complicados problemas de esa psicología mágica, poco accesible para nosotros. Su influencia sobre las primeras teorías abstractas del alma—*no sobre el* sentimiento del yo—que se elaboran en Occidente fué mayor de lo que se cree. Los psicólogos escolásticos y místicos han recibido de España, Sicilia y Oriente los mismos elementos formales que el arte gótico. No olvidemos que el arabismo es la cultura de las religiones reveladas, que suponen todas una idea dualista del alma. Recordemos la Kabbala; pensemos en la parte que toman los filósofos judíos en la llamada filosofía de la Edad Media, es decir, en la filosofía del arabismo posterior y luego del gótico primitivo. Citaré solo un ejemplo muy notable, que casi nadie ha advertido: Spinoza (2). Procedente del Ghetto, es Spinoza, con su contemporáneo Schirazi, un retrasado, el último representante del sentimiento mágico, un extraño en el mundo de formas de nuestro sentimiento fáustico. Prudente discípulo de la época barroca, supo dar a su sistema los colores del pensamiento occidental; pero en lo profundo sigue manifestando el dualismo arábigo de las dos substancias psíquicas. *Este es el verdadero y hondo motivo por el cual falta en él el concepto de fuerza de Galileo y Descartes*. Este concepto es el centro de gravedad de un universo dinámico y, por lo tanto, resulta extraño al sentimiento mágico del mundo. Entre la idea de la piedra filosofal—que yace oculta en la idea espinozista de la divinidad como *causa sui*—y la de necesidad causal, que pertenece a *nuestra* imagen de la naturaleza, no existe punto de relación. Por eso el determinismo de la voluntad en Spinoza es

(1) Véase De Boer: *Geschichte der Philosophie im Islam* [Historia de la filosofía en el Islam], 1901, págs. 93 y 108.
(2) Windelband: *Geschichte der neueren Philosophie* [Historia de la filosofía moderna], 1919, I, pág. 208, y en el libro *Kultur der Gegenwart* [Cultura del presente], editado por Hinneberg, I, V (1913), pág. 484.

exactamente el mismo que defendía la ortodoxia en Bagdad; es el «Kismet». Aquí es donde hay que buscar la patria del método «more geométrico» que es común al Talmud, al Avesta y al Kalaam arábigo (1), pero que, en la Etica de Spinoza forma dentro de *nuestra* filosofía una excepción grotesca.

El romanticismo alemán reavivó con efímera vitalidad esta idea mágica del alma. Encontró en la magia y en los pensamientos retorcidos de los filósofos góticos el mismo gusto que en los ideales de las Cruzadas, claustros y castillos y sobre todo que en el arte y la poesía sarracenos, sin entender en realidad gran cosa de tan lejanos objetos. Schelling, Oken, Baader, Görres y sus amigos se complacían en especulaciones infructuosas de estilo arábigojudaico, que ellos tranquilamente consideraban como obscuras y por lo tanto «profundas», cosa que *no* habían sido para los orientales; ellos mismos no las comprendían en parte y esperaban confiadamente que los oyentes tampoco las comprenderían. Lo notable de este episodio es sólo el encanto de la obscuridad que se desprendía de esos pensamientos. Se puede arriesgar la conclusión de que las más claras y fáciles exposiciones de los pensamientos fáusticos, como la de Descartes o los Prolegómenos de Kant, hubieran producido en un metafísico árabe igual impresión de nebulosidad abstrusa. Lo que para nosotros es verdadero es para ellos falso y viceversa; y lo mismo puede decirse tratándose de la idea del alma que se forja cada cultura que de cualquier otro resultado de la meditación científica.

3

El futuro tendrá que afrontar el problema difícil de distinguir y analizar los últimos elementos en la concepción del mundo y filosofía de estilo gótico, como en la ornamentación de las catedrales y en la pintura primitiva de entonces, que

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 10.

vacila indecisa entre el fondo plano dorado y los amplios fondos de paisajes entre el modo mágico y el modo fáustico de ver a Dios en la naturaleza. En la primitiva idea del alma, que esta filosofía revela, los rasgos de la metafísica cristianoárabe, el dualismo de espíritu y alma, se mezclan indecisos, vacilantes con atisbos septentrionales de las facultades funcionales psíquicas, que aun no aparecen reconocidas claramente. Esta duplicidad de elementos es la base de la disputa sobre el primado de la voluntad o de la razón, *problema central de la filosofía gótica*, que ésta intenta resolver ora en el viejo sentido árabe, ora en el nuevo occidental. Es el mismo mito intelectual que, en formas constantemente varias, ha determinado el curso de toda nuestra filosofía, distinguiéndola de cualquier otra. El racionalismo del barroco posterior, con el orgullo del espíritu urbano y seguro de sí mismo, se decidió por la mayor potencia de la diosa Razón — Kant y los jacobinos—. Pero ya el siglo XIX, sobre todo Nietzsche, ha elegido la fórmula más fuerte: *voluntas superior intellectu*, que todos llevamos en la sangre (1). Schopenhauer, el último gran sistemático, lo ha reducido a esta otra fórmula: «El mundo como voluntad y representación»; y es su *ética*, no su metafísica, la que decide en *contra* de la voluntad.

Aquí se ve inmediatamente cuál es el motivo misterioso, el sentido de todo filosofar, dentro de una cultura. El *alma fáustica*, en esfuerzos centenarios, ha intentado dibujar de sí misma *un retrato*, una imagen que armoniza profundamente con la imagen del mundo. La filosofía gótica, con su lucha entre razón y voluntad, es en realidad una expresión del *sentimiento vital* de aquellos hombres de las Cruzadas, de los Staufen, de las grandes catedrales. *Veían el alma así, porque ellos eran así.*

---

(1) Si, pues, en este libro, el tiempo, la dirección y el sino afirman su primacía sobre el espacio y la causalidad, no es porque haya pruebas lógicas que lo demuestren, sino porque las tendencias—inconscientes—del sentimiento vital se *procuran pruebas* en su favor. El origen de los pensamientos filosóficos no es nunca otro.



El querer y el pensar son en la idea del alma lo que la dirección y la extensión, la historia y la naturaleza, el sino y la causalidad en la imagen del mundo exterior. Estos rasgos fundamentales de ambos aspectos revelan que nuestro símbolo primario es la extensión infinita. La voluntad enlaza el futuro con el presente; el pensamiento enlaza lo ilimitado con el aquí. *El futuro histórico es la lejanía produciéndose; el horizonte infinito del mundo es la lejanía producida.* Tal es el sentido de la experiencia íntima de la profundidad en el hombre fáustico. El sentimiento de la dirección es representado como esencia, casi como realidad mítica en la «voluntad»; el sentimiento del espacio, en el «entendimiento»; y así nace la imagen que nuestros psicólogos necesariamente abstraen de la vida interior.

La cultura fáustica es *cultura de la voluntad.* Esto quiere decir que el alma fáustica posee una disposición eminentemente histórica. El «yo» en el lenguaje usual—*ego habeo factum*—, la construcción dinámica de la frase, reproduce perfectamente el estilo de la acción que se deriva de aquella disposición interna y que con su energía de dirección domina no sólo la imagen del «mundo como historia», sino nuestra historia misma. Ese «yo» se yergue en la arquitectura gótica; las flechas de las torres y los contrafuertes son «yo»; por *eso toda la ética fáustica es una ascensión*—perfeccionamiento del yo, mejoramiento moral del yo, justificación del yo por la fe y las buenas obras, respeto al tú del prójimo por causa del propio yo y su bienaventuranza—, desde Santo Tomás de Aquino hasta Kant. Y por último, la noción suprema: la inmortalidad del yo.

Esto precisamente es lo que el auténtico ruso considera vano y despreciable. El alma rusa, sin voluntad, alma cuyo símbolo primario es la planicie infinita (1), aspira a deshacerse y perderse, sierva *anónima*, en el mundo de los hermanos, en el mundo horizontal. Pensar en el prójimo partiendo *de sí mismo*, elevarse moralmente por el amor al prójimo, hacer penitencia *de sí mismo*, es síntoma de vanidad occidental, es

(1) Véase parte I, tomo I, pág. 304.

un crimen, como el disparo hacia el cielo de nuestras catedrales, tan contrario a los tejados *planos*, cubiertos de cúpulas, de las iglesias rusas. El héroe de Tolstoi, Nekludow, cuida su yo moral como sus uñas; por eso es por lo que Tolstoi pertenece a la seudomórfosis del petrinismo. Raskolnikow es simplemente un algo que forma parte de un «nosotros». Su culpa es culpa de todos (1). El que considere su pecado como propio demuestra en ello su arrogancia y su vanidad. Algo de esto hay también en la idea mágica del alma. «Si alguno viene a mí—dice Jesús en San Lucas, 14, 26—y no aborrece a su padre y madre y mujer e hijos y hermanos y hermanas, y aun también su propio yo (τὴν ἑαυτοῦ ψυχήν), no puede ser mi discípulo.» Este sentimiento es el que le empuja a denominarse vástago humano (2). El consenso de los fieles es igualmente impersonal y condena el «yo» como pecado; lo mismo sucede en el concepto típicamente ruso de la verdad, como anónima coincidencia de los elegidos.

El hombre antiguo, todo presente, carece también de esa energía de la dirección que domina nuestra imagen del mundo y del alma, que compendia todas las impresiones sensibles en un disparo hacia la lejanía, todas las experiencias íntimas en el sentido del futuro. El hombre antiguo no tiene voluntad. Lo confirma la idea antigua del sino, y mejor aún el símbolo de la columna dórica. La lucha entre el pensar y el querer constituye el tema oculto de todos los retratos significativos, desde Jan van Eyck hasta Marées; en cambio el retrato antiguo no puede contener nada de eso, porque en la idea antigua del alma hállanse junto al νοῦς, junto al Zeus interior, las unidades ahistóricas de los instintos vegetativos y animales (θυμός y ἐπιθυμία), en forma somática, sin dirección consciente y tendencia hacia un fin.

Es indiferente el nombre que demos a nuestro principio

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 18.
(2) «Hijo del hombre» es una traducción falsa y engañosa de *barnasha*. Lo que se quiere expresar aquí no es la relación filial, sino la compenetración con la planicie humana.

fáustico, que sólo a nosotros pertenece. El nombre es ruido y humo. Espacio es también una palabra que, con mil matices diferentes, expresa en boca del matemático, del pensador, del poeta, del pintor, una y la misma cosa indescriptible que, al parecer, pertenece a la humanidad entera, pero que en realidad sólo en la cultura occidental tiene *esa* significación trascendente y metafísica que nosotros le damos con interior necesidad. No el concepto de «voluntad», pero sí la circunstancia de que para nosotros exista ese concepto, mientras que los griegos no lo conocían, tiene la significación de un gran símbolo. En último término, no hay diferencia alguna entre el espacio profundo y la voluntad. En los idiomas «antiguos» falta la denominación de aquél y, *por tanto, también* la de ésta (1). El espacio puro del mundo fáustico no es la mera dilatación, sino la extensión en la lejanía como eficiencia, como superación de lo meramente sensible, como oposición y tendencia, como voluntad espiritual de potencia. Bien sé lo insuficientes que son estas perífrasis. Es enteramente imposible indicar por medio de conceptos exactos la diferencia que existe entre lo que nosotros pensamos, sentimos y nos representamos bajo el nombre de espacio y lo que como tal sentían los hombres de la cultura árabe o india. Pero no cabe duda de que son cosas totalmente distintas; demuéstralo la diferencia entre las in-

(1) ἐθέλω y βούλομαι significan tener el propósito de, el deseo de, estar inclinado a; βουλή significa *consejo*, *plan;* no hay substantivo derivado de ἐθέλω. *Voluntas* no es un concepto psicológico; tiene el sentido práctico romano de la *potestas* y la *virtus;* es una denominación que indica una disposición práctica, externa y visible, la *gravedad* de una realidad humana. Nosotros empleamos en tales casos la palabra energía. La voluntad de Napoleón y la energía de Napoleón son cosas muy diferentes—como, por ejemplo, la fuerza ascensional y el peso—. No debe confundirse la inteligencia dirigida hacia afuera—que distingue a los romanos, hombres civilizados, de los griegos, hombres cultos—con lo que aquí llamamos voluntad. César *no* es un hombre de voluntad, en el sentido de Napoleón. Característico es el lenguaje del derecho romano, que mejor que la poesía revela con espontaneidad el sentimiento fundamental del alma romana. El propósito se dice *animus (animus occidendi)*, el deseo que se endereza a lo punible, *dolus*, por oposición a la involuntaria lesión del derecho *(culpa)*. *Voluntas* no aparece como expresión técnica.

tuiciones fundamentales de las respectivas matemáticas y artes plásticas, y, sobre todo, de las inmediatas manifestaciones de la *vida*. Veremos cómo la identidad del espacio y la voluntad se manifiesta en las hazañas de Copérnico y de Colón, en las de los Hohenstaufen y de Napoleón—dominio del espacio cósmico—; pero esa dentidad también está implícita bajo otra forma en ciertos conceptos físicos como campo de fuerza y potencial, que nadie hubiera podido hacer comprender a un griego. El espacio, como forma *a priori* de la intuición—fórmula en que Kant expresa definitivamente el pensamiento que la filosofía barroca había buscado sin cesar—, significa una *pretensión de dominio* que el alma enuncia sobre todo lo que no es ella. El yo rige al mundo por la forma (1).

Esto es lo que expresa la perspectiva en profundidad de la pintura al óleo, poniendo el espacio infinito del cuadro en la dependencia del espectador, que lo *domina* literalmente, desde la lejanía conveniente. Ese disparo hacia la lejanía, que conduce al tipo del paisaje *heroico de sentido histórico*, tanto en el cuadro como en el parque de la época barroca, es el mismo que se manifiesta en el concepto matemático-físico de vector. Durante siglos ha perseguido la pintura, con pasión, ese gran símbolo que encierra en sí todo lo que expresan las palabras espacio, voluntad, fuerza. La tendencia metafísica correspondiente es ese constante afán por formular la dependencia funcional entre el espíritu y las cosas mediante parejas de conceptos, como fenómeno y cosa en sí, voluntad y representación, yo y no yo, que tienen un contenido puramente dinámico, opuesto en absoluto a la teoría de Protágoras, que llamaba

(1) El alma china «peregrina por el mundo»: tal es el sentido de la perspectiva pictórica en el Asia oriental; su punto de convergencia es el *centro del cuadro*, no el fondo. La perspectiva somete las cosas al yo, que las concibe ordenándolas. La negación del fondo en perspectiva por los antiguos significa la falta de «voluntad», de pretensión de dominio sobre el mundo. A la perspectiva china, como también a la técnica china, le falta la energía de dirección (parte II, cap. V, núm. 6). Por eso, a la poderosa tendencia a la profundidad, que caracteriza *nuestra* pintura de paisaje, opongo yo la perspectiva asiática del *tao*, que expresa claramente en el cuadro un cierto *sentimiento cósmico*.

al hombre *medida*, esto es, *no creador* de todas las cosas. Para la metafísica «antigua» es el hombre un cuerpo entre cuerpos y el conocer una especie de *contacto* que va de lo conocido al cognoscente, y no viceversa. Las teorías ópticas de Anaxágoras y Demócrito están bien lejos de conceder al hombre una actividad en la percepción sensible. Platón no siente nunca el yo como centro de una esfera de actividad trascendente; en cambio para Kant esta concepción es una necesidad interior. Los presos de la famosa cueva platónica son verdaderos presos, *esclavos* de las externas impresiones y no señores; perciben iluminados por el sol universal, no son soles que alumbren el universo.

El concepto físico de la energía espacial, representación totalmente contraria al espíritu «antiguo», representación que hace de la *distancia* una forma de la energía y hasta la protoforma de toda energía—pues tal es el fundamento de los conceptos de capacidad e intensidad—, aclara también la relación entre la voluntad y el espacio psíquico imaginario. Sentimos que las dos imágenes, la imagen dinámica del mundo, trazada por Galileo y Newton, y la imagen dinámica del alma, con la voluntad como centro de gravedad y de relación, significan una y la misma cosa. Ambas son formas barrocas, símbolos de la cultura fáustica, al llegar a su plena madurez.

No es justo, aunque sí frecuente, considerar el culto de «la voluntad» como universalmente humano, o al menos como universalmente cristiano y derivarlo de las religiones prearábigas. Esta conexión pertenece exclusivamente a la superficie histórica; hay ciertas palabras, como *voluntas*, que sufren un cambio de sentido profundamente simbólico, aunque inadvertido por lo general, y es corriente confundir los sinos de esas palabras con la historia de las ideas y de las significaciones verbales. Cuando los psicólogos árabes, Murtada, por ejemplo, hablan de la posibilidad de varias «voluntades», una «voluntad» que está en conexión con el hacer, otra que le precede independiente, otra que no tiene la menor relación con el acto y que es la que crea el «querer», se refieren en todo esto al

sentido profundo de la palabra árabe, y nos presentan evidentemente una imagen del alma cuya estructura difiere por completo de la fáustica.

Los elementos del alma son para todo hombre, sea cual fuere la cultura a que pertenece, deidades de una *mitología interior*. Lo que Zeus en el Olimpo externo, eso mismo es para un griego el νοῦς en el mundo interior presente a su vista con perfecta claridad; el νοῦς preside a todas las demás partes del alma. Lo que para nosotros es «Dios», Dios como universal aliento, como fuerza omnipotente, como eficiencia y providencia omnipresentes, eso mismo es la «voluntad», trasladada del espacio cósmico al espacio imaginario del alma y sentida necesariamente como una realidad actual. En el dualismo microcósmico de la cultura mágica, con su *ruach* y su *nephesch*, su πνεῦμα y su ψυχή, va implícita necesariamente la oposición macrocósmica de Dios y el diablo, de Ormuz y Ariman en Persia, de Jahve y Belcebú en Judea, de Allah e Iblis en el Islam, del bien absoluto y del mal absoluto. Pero debe advertirse que en el sentimiento occidental del mundo esas dos oposiciones palidecen y declinan al *mismo tiempo*. De la disputa gótica por el primado del *intellectus* o de la *voluntas* sale la voluntad afirmada como centro de un *monoteísmo psíquico*, y al mismo tiempo desaparece del mundo real la figura del diablo. El panteísmo del mundo exterior en la época barroca tiene por consecuencia inmediata un panteísmo interior, y la oposición *de Dios y el mundo*—en cualquier sentido que se tome—significa lo mismo que la de la voluntad y el alma, significa la fuerza que todo lo mueve en su imperio (1). Y cuando el pensamiento religioso se convierte en un pensamiento rigurosamente científico, la física y la psicología siguen manteniendo un doble mito intelectual. El origen de los conceptos

(1) Es claro que el ateísmo no constituye una excepción. Cuando el materialista o darwinista habla de «la naturaleza», que ordena las cosas con finalidad, que selecciona, que produce o aniquila algo, no hace mas que seguir el deísmo del siglo XVIII, cambiando de palabra, pero conservando intacto el mismo sentimiento cósmico.



fuerza, masa, voluntad, pasión, no está en la experiencia absoluta, sino en el sentimiento vital. El darwinismo no es mas que una acepción superficial de este sentimiento. Ningún griego hubiera empleado la palabra naturaleza en el sentido de una actividad absoluta y ordenada, como lo hace la biología moderna. «Voluntad de Dios» es para nosotros un pleonasmo. Dios—o «la naturaleza»—no es mas que voluntad. El concepto de Dios, desde el Renacimiento, ha ido insensiblemente identificándose con el concepto del espacio cósmico infinito y perdiendo sus rasgos sensibles, personales—la omnipresencia y la omnipotencia se han convertido casi en conceptos matemáticos—; pues del mismo modo Dios se ha transformado en la voluntad universal, que ninguna intuición puede darnos a conocer. *Por eso* es por lo que la música instrumental pura vence a la pintura en 1700; la música, en efecto, es el único y último medio de expresar claramente ese sentimiento de lo divino. Recordemos, en cambio, los dioses homéricos. Zeus no posee en absoluto poder pleno sobre el mundo; incluso en el Olimpo es—así lo exige el sentimiento apolíneo—*primus inter pares*, cuerpo entre cuerpos. La ciega necesidad, la ἀνάγκη, que el pensamiento antiguo encuentra en el cosmos, no depende de Zeus en manera alguna. Al contrario: los dioses se inclinan ante ella. Esquilo lo dice claro en un pasaje fortísimo del *Prometeo*, y en Homero percibimos el mismo sentimiento cuando habla de la *lucha* entre los dioses y en aquel pasaje decisivo en que Zeus levanta la balanza del sino, no para estatuir, sino para conocer el destino de Héctor. Así, pues los antiguos se representan el alma con sus partes y potencias como un Olimpo de pequeñas deidades; y el ideal de la vida helénica consistía en mantener en paz y concordia esa divina tropa. Tal es el sentido de la σωφροσύνη y ἀταραξία. Y el hecho de que algunos filósofos hayan dado el nombre de Zeus a la parte más elevada del alma, al νοῦς, demuestra la realidad de esa relación entre la idea del alma y la idea religiosa. Aristóteles, al pensar la divinidad, le atribuye por única función la θεωρία, la contemplación; es el ideal de Diógenes: una es-

tática perfecta de la vida, que se contrapone a la no menos perfecta dinámica del ideal vital en el siglo XVIII.

Ese misterioso elemento que en nuestra idea del alma designa la palabra voluntad, esa *pasión de la tercera dimensión*, es, pues, propiamente una creación del barroco, como la perspectiva de la pintura al óleo, como el concepto de fuerza en la física moderna, como el mundo sonoro de la música instrumental pura. En todos los casos había presentido el gótico eso mismo que estos siglos de saturación espiritual llevan a su madurez. Y ya que nos referimos aquí al estilo de la vida fáustica, por oposición a otra cualquiera, hemos de afirmar una vez más que los términos primarios de voluntad, fuerza, espacio, Dios, sustentados y animados por el sentimiento *fáustico*, son símbolos, principios estructuradores de grandes mundos formales muy afines entre sí y en los cuales esa realidad se expresa y manifiesta. Hasta ahora se ha creído que éstos eran hechos eternos, hechos que existían en sí mismos, y que por los métodos de la investigación crítica podían ser afirmados, «conocidos», demostrados de una vez para siempre.

Esta ilusión de la ciencia física ha sido igualmente la ilusión de la psicología. Pero en verdad esas realidades «universalmente válidas» *pertenecen solamente al estilo barroco de la contemplación y de la intelección*, como formas expresivas de significación transitoria que son «verdaderas» sólo para el espíritu occidental; concebidas así varía totalmente el sentido de aquellas ciencias, que ya no son sólo sujetos de un conocimiento sistemático, sino también y en más alto grado *objetos de una consideración fisiognómica.*

La arquitectura barroca comenzó, como ya sabemos, cuando Miguel Angel substituyó los elementos tectónicos del Renacimiento: peso y sostén, por los dinámicos de masa y fuerza. La capilla Pazzi, de Brunellesco, expresa un sentimiento de alegre abandono; la fachada de Il Gesú, de Vignola, es *voluntad hecha piedra*. A este nuevo estilo, en su aspecto eclesiástico se le ha dado el nombre de estilo jesuíta, sobre todo después de su perfeccionamiento por Vignola y Della Porta; y en reali-

dad hay un íntimo nexo entre la creación de San Ignacio de Loyola y las formas artísticas de la época. En efecto, la orden fundada por Loyola representa la voluntad pura, abstracta de la Iglesia (1); y su actividad oculta, expandiéndose por el infinito, puede parangonarse con el análisis y con el arte de la fuga.

Desde ahora ya no parecerá paradójico hablar del *estilo barroco* y *hasta del estilo jesuíta en la psicología*, *en la matemática y en la física teórica*. El lenguaje de las formas dinámicas, que a la oposición entre materia y forma—oposición somática y sin voluntad—substituye la enérgica oposición entre capacidad e intensidad, es común a todas las creaciones espirituales de estos siglos.

4

Veamos ahora hasta qué punto el hombre de esta cultura realiza lo que su idea del alma nos hace esperar. Si es lícito caracterizar el tema de la física occidental, en su generalidad, como el espacio activo, este mismo término habrá de determinar también la índole, el *contenido* de la existencia del hombre contemporáneo. Nosotros, naturalezas de temple fáustico, estamos acostumbrados a incluir en el conjunto de nuestras experiencias vitales los individuos considerados en su manifestación *activa*, no en su apariencia plástica y estática. Medimos a los hombres por su *actividad*, que puede dirigirse igualmente hacia dentro o hacia fuera; y en esa dirección valoramos los propósitos, los motivos, los esfuerzos, las convicciones, los hábitos. El término en que resumimos este modo de ver la vida es la palabra *carácter*. Hablamos de cabezas que

(1) La considerable participación que han tenido los sabios jesuítas en el desarrollo de la física teórica no debe olvidarse. El P. Boscovich fué el primero que, superando a Newton, creó un sistema de las fuerzas centrales (1759). En el jesuitismo, la identificación de Dios con el espacio puro es más sensible aún que en el jansenismo de Port-Royal, con el que estuvieron en estrecha relación los matemáticos Pascal y Descartes.



tienen carácter, de paisajes que tienen carácter. Continuamente empleamos locuciones que se refieren al carácter de los ornamentos, de las pinceladas, de la letra manuscrita; y aun de artes enteras, de épocas y de culturas. La música del barroco es el arte propio de lo característico, tanto en la melodía como en la instrumentación. La palabra carácter designa también algo indescriptible, algo que separa la cultura fáustica de todas las demás. Y es indudable su profunda afinidad con la palabra «voluntad». Lo que la voluntad es en la imagen del alma, eso mismo es el carácter en la imagen de la vida, que nosotros los europeos occidentales, y *sólo* nosotros, construímos con entera evidencia.

El empeño fundamental de todos nuestros sistemas éticos—por diferentes que sean sus fórmulas metafísicas o prácticas—es que el hombre tenga carácter. El carácter—que se forma en el *curso del mundo*—, la *personalidad*, la relación de la vida con la acción, es la impresión que el hombre produce en el ánimo fáustico. Entre el carácter y la imagen física del universo existe una importante semejanza. El concepto vectorial de la fuerza, con su dirección, no ha podido aislarse del de movimiento, a pesar de las más finas investigaciones teóricas; del mismo modo es imposible separar estrictamente la voluntad del alma, el carácter de la vida. En la cumbre de esta cultura, desde el siglo XVII, sentimos con seguridad una equivalencia de significación entre la palabra vida y la palabra voluntad. Los términos de fuerza vital, voluntad de vivir, energía activa, llenan nuestra literatura moral, como algo evidente; en cambio esas expresiones no son ni siquiera traducibles al griego de la época de Pericles.

Todas las morales han manifestado siempre la pretensión de valer para todos los tiempos y todas las latitudes. Esta pretensión es la que ha mantenido oculto el hecho de que, siendo las culturas individualidades de orden superior, cada una de ellas *posee su propia concepción moral*. Hay tantas morales como culturas. Nietzsche ha sido el primero en vislumbrarlo. Y, sin embargo, no ha llegado, ni con mucho, a la no-

ción de una morfología de la moral, verdaderamente objetiva—más allá de *todo* bien y de *todo* mal—. Ha valorado la moral antigua, la moral india, la moral cristiana, la moral del Renacimiento, por comparación con sus propios valores personales, en lugar de comprender el carácter simbólico de esos estilos diferentes. Justamente nuestra penetración histórica hubiera debido concebir el *protofenómeno de la moral* en su sentido propio. Ya hoy estamos, al parecer, maduros para ello. Tan necesaria se ha hecho para nosotros, desde Joaquín de Floris y las Cruzadas, la idea de la humanidad como conjunto activo, combatiente, progresivo, que nos cuesta trabajo comprender que ésta manera de considerar el hombre sea exclusivamente occidental y tenga una validez y duración transitorias. Para el espíritu antiguo, la humanidad es una masa invariable; por eso la antigüedad concibe una moral muy distinta de la nuestra, que se extiende desde los tiempos primitivos de Homero hasta la época imperial. Y en general puede decirse que al sentimiento vital, altamente activo, de la cultura fáustica, se acerca bastante el de las culturas china y egipcia; mientras que al sentimiento pasivo de la antigüedad se asemeja más el de la cultura india.

Si ha habido en el mundo un grupo de naciones que haya vivido en continua lucha por la existencia, es sin duda alguna el de la cultura antigua, en donde todas las ciudades, grandes y pequeñas, se combatían hasta aniquilarse, luchando sin plan, sin sentido, sin cuartel, cuerpos contra cuerpos, por instinto antihistórico. Sin embargo, la ética griega, a pesar de Heráclito, dista mucho de haber considerado la lucha como principio *ético*. Los estoicos, como los epicúreos, enseñaban un ideal de renuncia a la lucha. En cambio el afán típico del alma occidental consiste en superar y vencer los obstáculos. Actividad, decisión, afirmación de sí mismo, éstas son exigencias occidentales. La lucha contra los aspectos cómodos de la vida, impresiones de lo momentáneo, próximo, palpable y fácil; la realización de lo que tiene universalidad y permanencia. de lo que sirve de enlace espiritual entre el pasado y

el futuro, tal es el contenido de todos los imperativos fáusticos, desde los albores del gótico hasta Kant y Fichte, y más acá todavía, hasta el ethos de esas inauditas manifestaciones de fuerza y voluntad que caracterizan hoy nuestros Estados, nuestras potencias económicas y nuestra técnica. El *carpe diem*, la plenitud momentánea del punto de vista antiguo, constituye la más perfecta contradicción de todo cuanto Goethe, Kant, Pascal, la Iglesia y el pensamiento libre consideran valioso, a saber: una *realidad activa*, *combatiente*, *victoriosa* (1).

Así como todas las formas del dinamismo—pictórico, musical, físico, social, político—establecen conexiones infinitas y no consideran (como la física antigua) el caso particular y la suma de éstos, sino el curso típico y la regla funcional, así también hemos de entender por carácter lo que fundamentalmente permanece idéntico en el ejercicio de la vida. En el caso contrario decimos que hay falta de carácter. Carácter es la forma de una existencia *en movimiento*, que a la mayor variabilidad en los casos particulares une la mayor constancia en el principio. El carácter es lo que hace posible una biografía significativa, como *Poesía y Realidad*, de Goethe. Las biografías de Plutarco, que son típicamente antiguas, constituyen, comparadas con la de Goethe, una colección de anécdotas en orden cronológico y no una evolución histó-

---

(1) Lutero colocó en el centro de la moral la actividad práctica—lo que Goethe llamaba las «exigencias de cada día»—. Y ésta es la razón fundamental que explica por qué el protestantismo impresiona tan fuertemente las naturalezas profundas. Las «obras piadosas», a las que falta esta energía de dirección, que aquí hemos definido, pasan necesariamente al segundo término. Su valoración preeminente revela, como el Renacimiento, un resto de sentimiento *meridional*. He aquí la razón moral profunda que explica el creciente menosprecio de la vida monástica. En la época gótica, la entrada en el claustro, la renuncia a toda solicitud, a toda actividad, a toda *voluntad* era un acto de máxima valía moral, era el sacrificio más grande que podía imaginarse, el sacrificio *de la vida*. Pero en la época barroca los mismos católicos ya no sienten así. Lugar no de renuncias, sino de inactivo goce, el claustro ha caído, víctima del espíritu que se manifiesta en la época de la ilustración.

rica. Y Alcibíades, Pericles, y en general cualquier hombre de pura estirpe apolínea, será susceptible de una biografía plutarquiana, pero no de una biografía a lo Goethe. No porque a su vida le falte masa de hechos, sino porque le falta relación entre ellos; los sucesos aquí se siguen como átomos. Refiriéndonos a la imagen física del mundo, podemos decir: no es que el griego se haya *olvidado* de buscar leyes generales en la suma de sus experiencias, es que no podía *encontrar* tales leyes en su cosmos.

De aquí se sigue que las ciencias que estudian el carácter, sobre todo la fisiognómica y la grafología, hubieran padecido de miseria en la cultura antigua. No conocemos la escritura antigua; pero la ornamentación, si se compara con la gótica, es de una sencillez y mezquindad increíbles, por lo que toca a la expresión característica—recordemos los meandros y las hojas de acanto—, y en cambio ofrece una uniformidad en sentido intemporal que no ha sido alcanzada jamás.

Se comprende naturalmente que, si examinamos el sentimiento antiguo de la vida, habremos de encontrar en él un elemento fundamental de la valoración ética, contrapuesto al carácter, como la estatua se contrapone a la fuga, la geometría euclidiana al análisis y el cuerpo al espacio. Ese elemento es el *gesto*. El gesto es el principio fundamental de una *estática* psíquica, y las palabras que en los idiomas clásicos substituyen a nuestra «personalidad» son πρόσωπον y *persona*, que significan *personaje*, *carátula*. En la lengua griega posterior, en la lengua de la época romana, el término designa propiamente *el modo de la manifestación pública*, *los gestos y ademanes*, y por lo tanto el *núcleo auténtico*, *la esencia del hombre antiguo*. Decíase de un orador, que hablaba como πρόσωπον sacerdotal, como πρόσωπον militar. El esclavo era ἀπρόσωπος, pero no ἀσώματος; es decir, que no tenía una actitud importante como elemento de la vida pública, pero sí un *alma*. Cuando el destino le deparaba a alguien el papel de rey o de general, los romanos expresaban este hecho con los términos

persona regis, imperatoris (1). En esto se revela el estilo apolíneo de la vida. No se trata de desenvolver posibilidades internas mediante un *esfuerzo* activo, sino de mantener una *actitud* cerrada, de acomodarse rigurosamente a un ideal de realidad, por decirlo así, plástica. La ética antigua es la única en que actúa cierto concepto de la belleza. Llámese el ideal σωφροσύνη, καλοκἀγαθία o ἀταραξία (2), siempre es un armonioso grupo de rasgos sensibles, palpables, manifiestos al público, determinados *para los demás* y no para el propio sujeto. El hombre antiguo era objeto, no sujeto de la vida externa. El presente puro, el instante actual, el primer plano de la vida no era nunca superado, sino constantemente pulido y perfeccionado. La vida interior, en este caso, resulta un concepto imposible. El ζῷον πολιτικόν (3) de Aristóteles—término intraducible que de continuo ha sido mal entendido, porque se le ha interpretado en nuestro sentido europeo occidental—se refiere a los hombres que solitarios, aislados, no son nada y que sólo en pluralidad significan algo. ¡Qué grotesca representación la de un ateniense en el papel de Robinsón! El hombre antiguo vive en el ágora, en el foro, donde cada cual se ve reflejado en los demás, que son propiamente los que le dan realidad. Todo esto está contenido en la expresión σώματα πόλεως: los cuerpos de la ciudad, los ciudadanos. Se comprende bien que el retrato, piedra de toque del arte barroco, sea la representación del hombre como un *carácter;* en cambio, en la época floreciente de Atenas, la representación del hombre como *actitud*, como «persona», había de culminar en el ideal de la estatua desnuda.

(1) Πρόσωπον significa, en el griego antiguo, rostro, y más tarde, en Atenas, careta. Aristóteles no conoce aún la significación de «persona», que acaba por tener esta palabra. La expresión jurídica de «*persona*», que primitivamente designa la máscara teatral, es la que en la época imperial transmite al πρόσωπον griego el sentido preciso romano. Véase R. Hirzel: *Die Person*, 1914, págs. 40 y siguiente.

(2) Templanza armoniosa, bondad y belleza, ecuanimidad.—*Nota del traductor*.

(3) Animal político.—*N. del T.*

5

Esta diferencia ha dado por resultado dos formas de tragedia profundamente opuestas en todos los sentidos. La forma fáustica es el *drama de carácter;* la apolínea, el *drama del gesto sublime.* No tienen de común, en realidad, mas que el nombre (1).

Es harto significativo el hecho de que el drama barroco haya buscado su inspiración no en Esquilo y Sófocles, sino en Séneca (2)—lo que corresponde exactamente a la arquitectura, inspirada no en el templo de Paestum, sino en los edificios imperiales—. El drama barroco, con decisión cada vez más firme, sitúa su centro de gravedad no en el acontecimiento, sino en el carácter, formando así una especie de sistema de coordinadas psicológicas, que es el que determina la posición, el sentido y el valor de todos los hechos escénicos. Surge de este modo una *tragedia de la voluntad*, de las fuerzas activas, de la movilidad *interior*, no traducida necesariamente en elementos visibles. En cambio Sófocles saca fuera de la escena el mínimum indispensable de acontecimientos, empleando el recurso de los mensajeros. La tragedia antigua se refiere a situaciones generales, no a personalidades particulares; Aristóteles, expresivamente, la llama μίμησις οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου (3); y lo que este filósofo en su *Poética*—que es sin duda alguna el libro que ha ejercido más fatal influencia sobre nuestra poesía—designa con el nombre de ἦθος, a saber, la *actitud* ideal de un griego ideal en una situación dolorosa, no tiene nada que ver con nuestro concepto del carácter como disposición del yo que determina los acontecimientos; de igual manera que el plano, en la geo-

(1) Véase parte I, tomo I, pág. 199.
(2) Véase W. Creizenach: *Geschichte des neueren Dramas* [Historia del drama moderno] II (1918), págs. 346 y siguientes.
(3) Remedo no de los hombres, sino de la práctica y de la vida. *N. del T.*

metría de Euclides, no tiene nada que ver con el concepto del mismo nombre, que aparece, por ejemplo, en la teoría de Riemann sobre las ecuaciones algebraicas. El haber traducido ἦθος por carácter, en lugar de acudir a perífrasis como actitud, gesto, ademán, personaje, para dar idea de este concepto casi intraducible; el haber traducido igualmente la palabra μῦθος—que en realidad significa *acontecimiento intemporal*—por la voz acción, ha perjudicado notablemente durante siglos a la poesía occidental, como le ha perjudicado asimismo el derivar la palabra δρᾶμα del verbo hacer. Otello, Don Quijote, el Misántropo, Wérther, Hedda Gabler son caracteres. Lo trágico consiste en la *simple existencia* de tales seres en medio de su mundo. Unas veces en lucha contra ese mundo, otras contra sí mismo, otras contra otros, siempre es el carácter, nunca un elemento exterior, el que lleva el combate. Es el *destino*, el destino de un alma enredada en una maraña de relaciones contradictorias, que no admite solución pura. Mas las figuras del teatro antiguo son todas personajes, no caracteres. Por la escena pasan siempre los mismos: el anciano, el héroe, el asesino, el enamorado; cuerpos idénticos, de movimientos pausados, sobre el alto coturno. Por eso en el drama antiguo, aun en la época posterior, era la máscara una *necesidad interna* de profundo sentido simbólico; en cambio nuestro teatro no puede «representarse» sin el juego de ademanes y gestos que desarrolla el comediante. Y no se oponga a esto, como objeción, la grandeza peculiar del teatro griego; porque máscara usaban también los mimos y cómicos de ocasión y máscaras son las *estatuas retratos* (1). Si los antiguos hubiesen sentido profundamente la necesidad de los espacios interiores, hubieran encontrado sin dificultad la forma arquitectónica adecuada.

Los acontecimientos trágicos, que son trágicos por su relación con un *carácter*, son la consecuencia de una larga evolución interior. Pero en los casos trágicos de Ayax, de Filocte-

(1) Véase págs. 73, 74 y 80, 81.

tes, de Antígona, de Electra, los antecedentes íntimos—si pudieran existir en un hombre de tipo «antiguo»—son indiferentes para las consecuencias. El suceso decisivo sobreviene sin transición; es un accidente casual y externo, que hubiera podido ocurrirle con iguales efectos a cualquier otro, incluso a un hombre de otra raza y de otro pueblo.

La oposición entre la tragedia antigua y la tragedia occidental no queda suficientemente manifiesta si empleamos para designarla los términos de acción o suceso. La tragedia fáustica es *biográfica;* la apolínea es *anecdótica*. Esto significa que aquélla abarca la dirección de toda una vida, mientras que ésta se atiene al instante aislado. ¿Qué relación existe entre el pasado *interior* de Edipo o de Orestes y el acontecimiento destructor que de pronto se aparece en su camino? (1). Contrapuesto a la anécdota de estilo antiguo, conocemos nosotros el tipo de la anécdota *característica*, personal, antimítica; es la *novela corta*, cuyos maestros se llaman Cervantes, Kleist, Hoffmann, Storm. ¡Cuán significativa es la novela corta si se siente que su motivo, su tema sólo es posible *una vez*, en *tal tiempo* determinado y en *tal* determinado hombre! En cambio el valor de la anécdota mítica—la *fábula*—está definido por la pureza de las propiedades contrapuestas. Aquí tenemos un sino que hiere como el rayo, sin importarle a quién; allá un sino que, como hilo invisible, entrama una vida y la destaca y distingue de todas las demás. En el pasado de Otelo—obra maestra de análisis psicológico—el menor rasgo guarda relación con la catástrofe. El odio de razas, el aislamiento del encumbrado entre los patricios, el moro soldado, casi salvaje, el hombre viejo y solitario, ninguno de estos aspectos carece de significación. Intentad desarrollar la exposición de Hamlet o de Lear, comparándola con las tragedias de Sófocles. Hallaréis pura psicología y no una suma de datos externos. Los griegos no tenían la más leve idea de lo que nosotros hoy llamamos un psicólogo, es decir, uno que conoce

(1) Véase parte I, volumen I, págs. 219 y siguientes.

y sabe dar forma a las épocas internas y que para nosotros casi se identifica con el concepto de poeta. Los griegos no eran analíticos en la matemática ni en el estudio del espíritu; y no podían serlo, tratándose de almas «antiguas». «Psicología», he aquí propiamente el término que define la forma de la humanidad *occidental*. Conviene a un retrato de Rembrandt como a la música de *Tristán*, al Julián Sorel de Stendhal como a la *Vita nuova* de Dante. Ninguna otra cultura conoce esto. Y esto justamente se halla severamente proscrito del conjunto de las artes «antiguas». «Psicología» es la forma en que la voluntad, el hombre como encarnación de la voluntad, no el hombre como σῶμα, se capacita para el arte. Quien en este punto cite a Eurípides, no sabe lo que es psicología. Ved la riqueza de rasgos característicos que atesora ya la mitología nórdica, con sus astutos enanos, sus romos gigantes, sus burlones elfos, con Loki, Baldr y demás figuras. En cambio el Olimpo de Homero es una colección de formas típicas. Zeus, Apolo, Poseidón, Arés, son «hombres» y nada más; Hermes es «el muchacho»; Atene, una afrodita entrada en años. Y en cuanto a los dioses menores, la plástica posterior demuestra que sólo se distinguían por el nombre. Otro tanto puede decirse de las figuras que desfilaban por la escena ática. En Wolfram de Eschenbach, en Cervantes, Shakespeare, Goethe, desarróllase la tragedia de una vida personal, interior, dinámica, funcional, y los ciclos vitales no son a su vez inteligibles si no se proyectan sobre el fondo histórico del siglo. En los tres grandes dramaturgos de Atenas, la tragedia viene de fuera; es estática y euclidiana. Repitiendo aquí un término, que hemos aplicado ya a la historia universal, diremos que el acontecimiento destructor allá hace *época* y acá constituye un *episodio*. Incluso el desenlace mortal es un episodio, el último de una existencia compuesta de simples casualidades.

Una tragedia barroca no es otra cosa que el carácter directivo que se manifiesta y desenvuelve a la luz del mundo, como curva en vez de ecuación, como energía cinética en vez de potencial. La persona visible es el carácter posible; la ac-

ción es el carácter en trance de realización. Tal es el sentido íntegro de nuestra teoría de la tragedia, que hoy aun padece de «antiguas» reminiscencias y confusiones. El hombre trágico de la antigüedad es un cuerpo euclidiano en una posición que ni él ha elegido ni puede cambiar; ese cuerpo, herido por la eimarmené (1), muéstrase inmutable en la iluminación de sus planos por los sucesos exteriores. En este sentido se habla, en las *Coéforas*, de Agamenón, como «cuerpo regio conductor de armadas» y dice Edipo en Colonos que el oráculo se refiere a «su cuerpo» (2). Todos los hombres significativos de la historia griega, hasta Alejandro, manifiestan una notable inflexibilidad. No conozco ninguno que haya desarrollado una evolución interna en las luchas de la vida, como Lutero y Loyola. Eso que, con harta superficialidad, se llama en los griegos manifestaciones de carácter, no es mas que el reflejo de los sucesos sobre el ἦθος del héroe, pero nunca el reflejo de una personalidad sobre los sucesos.

Así comprendemos el drama, con íntima necesidad, nosotros los hombres de Occidente. El drama es para nosotros un máximum de actividad. En cambio, para los griegos era, necesariamente, un máximum de pasividad (3). La tragedia ática no contiene «acción». Los misterios antiguos—y Esquilo, que era de Eleusis, creó el drama elevado sobre el tipo de los misterios con su peripecia—eran todos δράματα o δρώμενα, celebraciones litúrgicas. Aristóteles define la tragedia como imitación de un acontecimiento. Eso justamente, la imitación se identifica con la tan nombrada *profanación de los miste-*

(1) Fatalidad.—*N. del T.*
(2) Véase parte I, tomo I, pág. 198.
(3) Corresponde esto al cambio de significación sufrido por los términos «antiguos» *pathos* y *passio*. Este último se formó en la época imperial, según el modelo del primero, y ha conservado su sentido original en la *Pasión* de Cristo. En la época primitiva del gótico es cuando se verifica el cambio en el sentimiento de la significación; ello acontece en la orden franciscana y en los discípulos de Joaquín de Floris. Finalmente, la voz *passio*, como expresión de conmociones profundas que tienden a descargar, designa el dinamismo psíquico en general. Con el sentido de energía de la voluntad y de la dirección, la palabra *passio* fué vertida al alemán («Leidenschaft») en 1647, por Zesen.

rios; y es bien sabido que Esquilo, que introdujo para siempre en la escena ática el traje sacro de los sacerdotes eleusinos, fué acusado por ello (1). Pues el δρᾶμα propiamente dicho, con su peripecia del quejido al júbilo, no residía en la fábula que se narraba, sino en la acción del culto, acción simbólica que el espectador comprendía y sentía en el sentido más profundo de la palabra. A este elemento de la religión antigua primitiva, que no se halla representada por Homero (2), vino a unirse después el elemento campesino, las escenas burlescas—fálicas, ditirámbicas—de las fiestas primaverales en honor de Demeter y de Dionysos. En las danzas de animales (3) y el canto de acompañamiento tuvo su origen el coro trágico, que se contrapone al representante, al «respondedor» de Thespis (534).

La tragedia propiamente dicha se desarrolló partiendo de la lamentación mortuoria, del treno *(naenia)*. En cierto momento sucedió que el juego alegre de las fiestas dionisíacas—que eran también fiestas de las almas—se convirtió en un coro quejumbroso de hombres; y el drama satírico quedó para el final. En 492 representó Phrynichos *La toma de Mileto*, que no era un drama histórico, sino las lamentaciones de las milesias, y fué severamente castigado por haber rememorado la desgracia de la ciudad. La introducción del segundo representante, por Esquilo, perfeccionó la esencia de la tragedia antigua; la lamentación, como tema *dado*, se destaca ahora sobre la figura visible de un gran dolor humano, como motivo *actual*. La fábula (μῦθος) no es «acción», sino la ocasión para los cantos del coro, que siguen siendo, ahora como antes, la *tragoidia* propiamente dicha. El acontecimiento puede ser na-

(1) Los misterios de Eleusis no eran un secreto. Todo el mundo sabía lo que pasaba en ellos. Pero producían en los fieles una misteriosa emoción y se consideraba que el reproducir fuera del templo sus formas sagradas era profanarlas, «delatarlas». Véase sobre esto y lo que sigue A. Dieterich, *Kleine Schriften* [Pequeños tratados], 1911, págs. 414 y siguientes.

(2) Véase parte II, cap. III, núm. 17.

(3) Los sátiros eran machos cabríos; Sileno, el primer bailarín, llevaba una cola de caballo. Pero los pájaros, las avispas, las ranas de Aristófanes, aluden quizá a otros disfraces.

rrado o representado, no importa; esto no es lo esencial. El espectador, que no ignoraba el significado del momento, sentíase aludido él y su sino en las palabras patéticas. *En el espectador* se verifica la peripecia, que es el propio fin de las escenas sagradas. La lamentación litúrgica sobre la miseria de la raza humana ha sido siempre más o menos envuelta en referencias y relatos, el centro de todo. Claramente se ve en *Prometeo, Agamenón* y *Edipo Rey*. Pero por encima de la lamentación se eleva ahora (1) la grandeza del héroe paciente, su actitud sublime, su ἦθος, que se desarrolla en poderosas escenas entre dos entradas del coro. El tema no es el héroe activo, cuya voluntad crece e irrumpe en lucha contra la resistencia de las potencias extrañas o de los demonios en su propio pecho; el tema es el paciente sin voluntad, cuya existencia somática es aniquilada—sin fundamento profundo, puede añadirse—. La trilogía de *Prometeo*, por Esquilo, comienza justo en el punto en que Goethe la hubiera probablemente terminado. La locura del rey Lear es el *resultado* de la acción trágica. En cambio el Ayax de Sófocles *enloquece* por mandato de Athéné, *antes* de que *comience el drama*. Tal es la diferencia entre un carácter y una figura en movimiento. En realidad, el terror, la piedad son, como los describe Aristóteles, los efectos necesarios de las tragedias antiguas sobre los espectadores antiguos y *sólo* sobre éstos. Bien claro se ve, cuando se consideran las escenas que él señala como las más impresionantes, a saber: las que traen cambios súbitos de fortuna o reconocimientos inesperados. Las primeras son las que producen la impresión del φόβος (terror) y las segundas las de ἐλεός (conmoción). La catarsis que la tragedia aspira a verificar no puede sentirse sino partiendo del ideal de la ataraxia. El «alma» antigua es puro presente, puro σῶμα, realidad inmóvil y punctiforme. Lo más terrible para ella es ver esa realidad puesta en cuestión por la envidia de los dioses, por

(1) Esto sucede en la misma época en que Policleto da a la plástica la victoria sobre la pintura al fresco. Véase pág. 101.

el azar ciego, que puede caer imprevisto, como un rayo, sobre un hombre cualquiera. Esto llega a las raíces mismas de la existencia antigua; y en cambio anima y vivifica al hombre fáustico que lo osa todo y a todo se atreve. Y el ver *desvanecerse* esa terrible calamidad, cual nube tormentosa en el negro horizonte que el sol de pronto atraviesa; el sentimiento profundo de alegría al contemplar el gran gesto predilecto; el suspiro del alma mítica torturada, el goce de la recobrada armonía, esto es la catarsis. Pero esto supone un sentimiento vital que nos es perfectamente extraño. Casi nos es imposible traducir la palabra a nuestro modo de hablar y de sentir. Ha sido necesaria toda la pesadumbre estética, toda la caprichosidad del barroco y del clasicismo, sobre el fondo de respeto inconmovible que nos inspiran los libros antiguos para ilusionarnos y hacernos creer que también nuestra tragedia se basa en ese fundamento psíquico; siendo así que, en realidad, la tragedia produce sobre nosotros un efecto diametralmente opuesto. La tragedia no es para nosotros la liberación de emociones pasivas y estáticas, sino que provoca, excita y enciende emociones activas y dinámicas, despierta los sentimientos primarios de una humanidad enérgica: la crueldad, la alegría del esfuerzo, del peligro, de la hazaña violenta, de la victoria, del crimen, la emoción beatífica del que supera y aniquila, sentimientos que dormitan en el fondo de las almas nórdicas desde los tiempos de los Wikings, de los Hohenstaufen y de las Cruzadas. *Este* es el efecto que produce Shakespeare. Un griego no hubiera podido soportar Mácbeth, y sobre todo no hubiera comprendido lo que significa ese poderoso arte biográfico, con su tendencia de dirección. Figuras como la de Ricardo III, Don Juan, Fausto, Miguel Kohlhaus, Golo, que son punto por punto opuestas a los tipos antiguos, producen en nosotros no compasión, sino una profunda y extraña envidia, no terror, sino una misteriosa delectación en los sufrimientos, un devorador anhelo de muy diferente com-pasión. Y que ello es así lo demuestran aún hoy—muerta ya la tragedia fáustica incluso en su última forma, la forma alema-

na—los motivos constantes de la literatura en las grandes urbes de Europa occidental, que puede compararse con la literatura alejandrina correspondiente. Las historias de aventureros y *detectives*, que tanto excitan los nervios de nuestros contemporáneos, y por último el drama cinematográfico, que representa exactamente lo que el «mimo» de los antiguos, en la época de decadencia, contienen un resto bien sensible de aquel anhelo indomable que empuja el hombre fáustico a los descubrimientos y las superaciones.

A todo lo que llevamos dicho corresponde igualmente la diferencia entre el cuadro escénico del drama apolíneo y el del drama fáustico, cuadro que completa la obra de arte tal como el poeta la pensara. El drama antiguo es una obra plástica, un grupo de escenas patéticas con carácter de relieve, una visión de gigantescas marionetas sobre el fondo liso del muro que cierra el teatro (1). Es un gesto magnífico y nada más; los escasos acontecimientos de la fábula más bien son referidos solemnemente que representados. En cambio la técnica del drama occidental exige todo lo contrario: ininterrumpida movilidad y radical exclusión de los momentos estáticos o pobres de acción. Las famosas tres unidades de lugar, de tiempo y de acción, que si bien no formuladas fueron elaboradas inconscientemente en Atenas, *circunscriben el tipo de la «antigua» estatua marmórea*. E insensiblememte definen así el ideal vital del hombre antiguo, que se atiene a la Polis, al puro presente, al gesto. Las unidades tienen todas el sentido de *negaciones:* negación del espacio, negación del pasado y del futuro, negación de las relaciones psíquicas en la lejanía. Podrían compendiarse en la palabra ataraxia. Y estas exigencias no deben confundirse con otras superficialmente semejantes en el drama de los pueblos románicos. El teatro español del siglo XVI se sometió al yugo de las reglas «antiguas»; pero se comprende que la dignidad castellana de la época de

(1) El cuadro escénico imaginado por los tres grandes trágicos podría quizá compararse con la evolución estilística de los frontones de Egina, Olimpia y el Partenón.

Felipe II se sintiese atraída por esta contención sin conocer, sin querer conocer siquiera, el espíritu originario de las reglas. Los grandes españoles, sobre todo Tirso de Molina, crearon las «tres unidades» del barroco, pero no como negaciones metafísicas, sino exclusivamente como expresión de costumbres distinguidas y cortesanas; y Corneille, dócil discípulo de la grandeza española, las tomó con la misma significación. Aquí comienza la fatalidad. La imitación florentina de la plástica antigua, que todo el mundo admiraba desmedidamente, pero que nadie entendía en sus últimas condiciones, no pudo ser dañosa, porque no había ya entonces plástica occidental que pudiese padecer por ello. Mas existía la posibilidad de una poderosa tragedia, netamente fáustica, con insospechadas formas y audacias. Y esta tragedia *no* surgió. El drama germánico, por grande que Shakespeare sea, no ha superado nunca por completo el obstáculo de una convención mal entendida. La culpa la tiene la fe ciega en la autoridad de Aristóteles. ¡Qué no hubiera podido ser el drama barroco, bajo la influencia de la epopeya caballeresca, de los misterios y autos góticos, y en inmediato contacto con los oratorios y las pasiones de la Iglesia, si nadie hubiese sabido nada del teatro griego! ¡Una tragedia inspirada en la música contrapuntística, sin las trabas de un ligamen plástico, que para ella no tenía sentido! ¡Una poesía escénica que se habría desarrollado a partir de Orlando Lasso y de Palestrina y junto a Heinrich Schütz, Bach, Händel, Gluck, Beethoven, en plena libertad de formas puras y propias! Todo esto era posible y no se ha realizado. A la feliz circunstancia de haberse perdido toda la pintura al fresco de los griegos debemos la interior libertad de nuestra pintura al óleo.

6

Pero no eran bastantes las tres unidades. El drama ático exigía en lugar del juego del rostro la máscara inmóvil, excluyendo así la caracterización psíquica, como se excluyeron

en la plástica las estatuas icónicas. Exigía también el coturno y construía las figuras en tamaño mayor que el natural, forrándolas hasta inmovilizarlas y vistiéndolas de largos paños que arrastraban por el suelo; así quedaba excluída la individualidad del personaje. Por último, una especie de canuto en la boca imprimía a la recitación del actor el son de un canturreo monótono.

El simple texto, tal como lo *leemos* hoy—no sin infundir en él inadvertidamente el espíritu de Goethe y Shakespeare y toda la fuerza de nuestra visión en perspectiva—, nos descubre harto poco del sentido profundo que tenía aquel drama. Las obras antiguas están hechas para los ojos antiguos, para los ojos del cuerpo. La forma sensible de la representación es la que desentraña propiamente los secretos últimos. Y si atendemos a la representación, habremos de advertir un detalle que sería insoportable en toda tragedia verdadera de estilo fáustico: la continua presencia del coro. El coro es la tragedia primaria, pues sin él fuera imposible el ἦθος. Todo hombre por sí tiene carácter, pero la actitud se toma con relación a otro que está presente.

Ese coro, esa muchedumbre, oposición ideal al solitario, al hombre interior, al monólogo de la escena occidental; ese coro que siempre está presente, que oye todas las conversaciones del héroe consigo mismo, que excluye también del cuadro escénico el terror a lo ilimitado y vacío, es un rasgo netamente apolíneo. La introspección como una actividad *pública;* la pomposa lamentación a la faz de todos, en lugar del dolor en la alcoba solitaria («el que no haya pasado las noches tristes, sentado, llorando, en la cama»); los gritos quejumbrosos con abundantes lágrimas, que llenan una serie de dramas como el *Filoctetes* y *Las Traquinianas;* la imposibilidad de estar solo, el sentido de la Polis, el elemento femenino de esta cultura, que se revela en el tipo ideal del *Apolo del Belvedere,* todo esto se manifiesta en el símbolo del coro. Comparado con éste, el drama de Shakespeare es un puro monólogo. Incluso los diálogos y las escenas de grupos dejan sentir la enor-

me distancia *interior* entre estos hombres, cada uno de los cuales, en realidad, habla sólo consigo mismo. Nada puede atravesar esta lejanía psíquica que sentimos en Hamlet como en Tasso, en Don Quijote como en Wérther, y que ha tomado forma ya, con toda su infinitud, en el Parzeval de Wolfram von Eschenbach. En esto se diferencia toda la poesía occidental de toda la poesía antigua. Nuestra lírica, desde Walther von der Vogelweide hasta Goethe, hasta la lírica de las moribundas urbes actuales, es monológica; la lírica antigua, en cambio, es una lírica coral, lírica ante testigos. Aquélla es recibida en la intimidad personal, en la lectura muda, como música imperceptible; ésta es recitada en público. Aquélla es lírica del espacio silencioso—como libro que dondequiera tiene su puesto—; ésta posee un lugar fijo, el lugar en donde resuenan sus cadencias.

El arte de Thespis—aun cuando los misterios de Eleusis y las fiestas tracias de la Epifanía de Dionysos eran nocturnas—se desenvuelve por necesidad interna en representaciones matutinas, a plena luz del sol. En cambio los juegos populares y las «pasiones» de Occidente, que tuvieron su origen en los sermones predicados en forma de personajes diferentes y que fueron representadas primero por clérigos en la iglesia, luego por legos en la plaza, ante la iglesia, en las mañanas de las grandes fiestas eclesiásticas *(Kirmessen)*, dieron nacimiento poco a poco a un arte de la tarde y de la noche. Ya en tiempos de Shakespeare las representaciones teatrales tenían lugar al atardecer, y este rasgo místico que tiende a colocar la obra de arte en la claridad apropiada había alcanzado su término en la época de Goethe. Todo arte, toda cultura en general tiene su hora significativa. La música del siglo XVIII es un arte de la obscuridad, de la hora en que se abren los ojos del espíritu; la plástica ateniense es el arte de la luminosidad sin nubes. Lo profundo de estas relaciones se demuestra en la plástica gótica, envuelta en un eterno crepúsculo y en la flauta jónica, instrumento de la siesta soleada. La bujía afirma, la luz del sol niega el espacio frente a las cosas. De noche, el espacio

cósmico vence a la materia; a mediodía, las cosas próximas aniquilan el espacio lejano. Así se distinguen el fresco ático y la pintura al óleo del Norte. Así son Helios y Pan símbolos antiguos; el cielo estrellado y los crepúsculos rojizos, símbolos fáusticos. También las almas de los muertos salen a media noche, sobre todo en las doce largas noches que siguen a la Navidad. Las almas antiguas en cambio son diurnas. La Iglesia vieja hablaba aún del δωδεκαήμερον, los doce días sagrados; al despertar la cultura occidental, transformáronse en las «doce noches».

La pintura antigua al fresco y sobre vasos no tiene hora —nadie ha advertido aún esta circunstancia—. No hay en ella sombras que indiquen la altura del sol; no hay cielo que muestre la posición de las estrellas; no hay mañana ni tarde; no hay primavera ni otoño; reina allí una *claridad pura, intemporal* (1). El pardo de taller, usado en la pintura clásica, se convirtió, con idéntica necesidad, en lo contrario, en una obscuridad imaginaria, independiente de la hora, atmósfera característica del espacio psíquico del alma fáustica. Y esto es tanto más significativo, cuanto que los cuadros desde un principio pretendieron reproducir el paisaje a la luz de una estación y de una hora determinada, esto es, con un sentido histórico. Sin embargo, todos esos amaneceres, esas nubes en el rosa de la tarde, esas últimas claridades sobre el perfil de la sierra lejana, esas habitaciones alumbradas por bujías, esos prados en primavera, esos bosques en otoño, esas sombras largas y cortas de los matorrales y de los surcos, todo eso estaba impregnado de una obscuridad tamizada, que *no* procede del estado atmosférico. En realidad la pintura antigua y la pintura occidental, como la escena antigua y la escena occidental, se distinguen por la constante claridad que en

(1) Repetimos una vez más que la «pintura de sombras» entre los griegos—Zeuxis, Apolodoro—sirve para modelar los cuerpos de manera que produzcan a la vista un efecto plástico. De ningún modo se propone con las sombras reproducir un espacio iluminado. El cuerpo está «sombreado», pero no *lanza sombra ninguna*.



aquéllas reina y la constante luz crepuscular que domina en éstas. Puede decirse más aún: que la geometría de Euclides es una matemática diurna y el análisis una matemática nocturna.

El cambio de escena, que para los griegos hubiera sido seguramente una especie de profanación criminal, es para nosotros casi una necesidad religiosa, una exigencia de nuestro sentimiento cósmico. La unidad escénica del *Tasso* tiene algo de paganismo. Nosotros sentimos la *íntima* necesidad de un drama lleno de perspectivas y amplios fondos, una escena que suprima todas las limitaciones sensibles y recoja en sí la totalidad del universo. Shakespeare, que nació cuando moría Miguel Angel y que cesó de escribir cuando Rembrandt vino al mundo, ha llegado al máximum de infinitud, de apasionada superación de todo ligamen estático. Sus bosques, sus mares, sus callejuelas, sus jardines, sus campos de batalla están situados en la lejanía, en lo ilimitado. Los años transcurren en minutos. El rey Lear, loco, entre el bufón y el pordiosero, en medio de la tormenta, sobre la llanura envuelta en las sombras de la noche, el yo perdido en la profunda soledad del espacio; he aquí un sentimiento vital del alma fáustica. La música veneciana de 1600 conoce ya los paisajes imaginados, que ve, que siente la visión interna, y el antecedente de estos paisajes está en el hecho de que la escena de la época isabelina no tenga decoraciones, sino que *indique simplemente* todo eso, pudiendo así componer para los ojos del espíritu, con escasas indicaciones, un cuadro del mundo en el que se suceden escenas que se refieren siempre a acontecimientos lejanos y que un teatro antiguo no hubiera podido representar. La escena griega no es nunca paisaje; en realidad, no es nada. A lo sumo puede calificarse de base o pedestal de estatuas deambulantes. Las figuras lo son todo, en el teatro como en el fresco. Cuando a los hombres antiguos les negamos todo sentimiento de la naturaleza, habla en nosotros el sentir fáustico, enamorado del espacio y por lo tanto del paisaje, en tanto que es espacio. Mas para los antiguos la naturaleza es el *cuerpo*, y quien sepa sumergirse en este

modo de sentir comprenderá al punto con qué ojos miraría un griego el relieve muscular de un cuerpo desnudo en movimiento. *Esta* era su naturaleza viva, no las nubes, las estrellas y el horizonte.

7

Todo lo próximo y sensible es de fácil y general comprensión. Por eso, de todas las culturas que han existido la antigua es la más popular en todas las manifestaciones de su sentimiento vital, y, en cambio, la occidental es la menos popular. Fácil y generalmente comprensible es el carácter de una creación que se ofrece con todos sus misterios a cualquier espectador a la primera mirada; de una creación cuyo sentido encarnan las partes y superficies externas. En toda cultura es de fácil y general comprensión todo aquello que procede intacto de los estados y formas de la humanidad primitiva, lo que el hombre viene comprendiendo continuamente desde los primeros días de su niñez sin necesidad de *conquistar* para aprehenderlo un nuevo modo contemplativo, lo que en general se obtiene sin lucha, lo que se entrega por sí mismo, lo que se ofrece inmediatamente en la sensación, lo que no hay que descubrir expresamente tras un esfuerzo que pocos, y a veces sólo algunas personalidades aisladas, pueden llevar a cabo. Hay opiniones, obras, hombres, paisajes, que son populares. Toda cultura tiene su grado determinadísimo de esoterismo o popularidad, que encierran sus producciones en cuanto que poseen una significación simbólica. Lo fácil y generalmente comprensible anula la diferencia entre los hombres, tanto por lo que se refiere a la extensión como a la profundidad de sus almas. El esoterismo, en cambio, acentúa y refuerza esa diferencia. Finalmente, si nos referimos a la experiencia íntima primaria de la profundidad, cuando el hombre despierta a la conciencia de sí mismo, esto es, si nos referimos al símbolo primario de su existencia y al estilo de su mundo circundante, diremos que el símbolo primario de lo corpóreo da lugar a una

relación popular «ingenua», y el símbolo del espacio infinito a una relación netamente impopular entre las *creaciones* de una cultura y los *hombres* correspondientes de esa cultura.

La geometría antigua es la geometría del niño y del lego. Los *Elementos* de Euclides se usan todavía en Inglaterra como libro de escuela. El entendimiento corriente considerará siempre la geometría euclidiana como la única exacta y verdadera. Todas las demás especies de geometría natural, que son posibles y que—por penosa superación de la apariencia popular—hemos encontrado nosotros, resultan inteligibles sólo para un círculo selecto de matemáticos profesionales. Los famosos cuatro elementos de Empédocles constituyen la «física innata» del hombre ingenuo. La representación de los elementos isótopos, representación elaborada por las investigaciones sobre radiactividad, es casi incomprensible ya para los científicos de las ciencias vecinas.

Lo antiguo se abarca todo de *una sola* mirada: el templo dórico, la estatua, la Polis, el culto divino. No hay dobles fondos, no hay arcanos. Mas comparad la fachada de una catedral gótica con los Propileos, un aguafuerte con una pintura cerámica, la política del pueblo ateniense con la política de los gobiernos modernos. Ved cómo toda obra moderna que hace época en la poesía, en la política, en la ciencia, va seguida de una abundante literatura de explicaciones y comentos, que además obtienen un éxito muy dudoso. Las esculturas del Partenón están hechas para todos los griegos; la música de Bach y sus contemporáneos es música para músicos. Tenemos el tipo del entendido en Rembrandt, del entendido en Dante, del entendido en música contrapuntística. Y—con razón—se ha criticado a Wágner por la amplitud que el gremio de los wagnerianos ha podido alcanzar, por lo poco que hay en su música de accesible *sólo* al músico avezado. Pero ¿se concibe un grupo de entendidos en Fidias, de peritos en Homero? Ahora ya resultan inteligibles una serie de fenómenos que son síntomas del sentimiento vital de nuestra cultura, fenómenos que hasta ahora solían considerarse desde un punto de vista filosófico-

moral o, más exactamente, melodramático, como desdichadas flaquezas de la humana prole. El «artista incomprendido», el «poeta hambriento», el «inventor menospreciado», el pensador «que será entendido dentro de siglos», todos éstos son tipos de una cultura esotérica. Estos sinos se fundan en el pathos de la distancia, que oculta en su seno la tendencia a lo infinito y, por tanto, la voluntad de potencia. Son tan necesarios en el círculo de la humanidad fáustica, desde la época gótica hasta el presente, como inconcebibles en la humanidad apolínea.

Los grandes creadores del Occidente, desde el primero hasta el último, no han sido comprendidos en sus verdaderos propósitos mas que por un pequeño círculo de espíritus selectos. Miguel Angel decía que su estilo era bueno para castigo de los necios. Gauss mantuvo oculto durante treinta años su descubrimiento de la geometría no euclidiana por temor a «la gritería de los beocios». Empezamos ahora a discernir de entre las medianías a los grandes maestros de la plástica gótica. Otro tanto, empero, puede decirse de los pintores, de los políticos, de los filósofos. Comparad pensadores de las dos culturas, Anaximandro, Heráclito, Protágoras, con Giordano Bruno, Leibnitz o Kant. Considerad que no hay un poeta alemán de verdadero mérito que pueda ser comprendido por el término medio de los hombres, y que en los idiomas occidentales no existe una obra del valor y al mismo tiempo de la sencillez de Homero. Los *Nibelungos* son un poema rudo y misterioso, y entender a Dante es, por lo menos en Alemania, en general, algo así como una vanidosa actitud literaria. Lo que nunca se dió en la antigüedad se da siempre en Occidente: la forma exclusiva. Hay épocas enteras, como la de la cultura provenzal y la del rococó, que son en máximo grado selectas y distantes. Sus ideas, su lenguaje de formas, existen exclusivamente para un escaso número de altas personalidades. Y si el Renacimiento, esa supuesta resurrección de la antigüedad—la antigüedad no era, en modo alguno, exclusiva y no seleccionaba su público—, no hace excepción a la regla; si el Renacimiento es todo él creación de un *círculo* de espíritus selectos, un gusto que la

muchedumbre desde luego rechazó y que el pueblo de Florencia presenció indiferente, extrañado o molesto, llegando en ocasiones, como en el caso de Savonarola, a destruir y quemar alegremente las obras maestras, ello demuestra cuán profundas raíces tiene entre nosotros ese alejamiento de las almas. La cultura ática era patrimonio de *todos* los ciudadanos. Nadie quedaba excluído de ella, y por eso no se conocía allí *la distinción entre profundidad y superficialidad*, que para nosotros tiene una importancia decisiva. Para nosotros las palabras popular y superficial tienen idéntico sentido en el arte como en la ciencia. Para los antiguos no es así. Nietzsche ha dicho una vez de los griegos que son «superficiales, de puro profundos».

Todas nuestras ciencias, sin excepción, tienen, junto al grupo de los principios elementales, una parte «superior» que permanece ininteligible para el lego. He aquí otro símbolo del infinito y de la energía dirigida. A lo sumo habrá mil hombres en el mundo capaces de comprender los últimos capítulos de la física teórica. Algunos problemas de la matemática moderna son accesibles a menor número todavía. Todas las ciencias populares son hoy, desde luego, ciencias inválidas, falsas, apócrifas. No sólo tenemos un arte para artistas, sino también una matemática para matemáticos, una política para políticos—de la que no sospecha lo más mínimo el *profanum vulgus* de los lectores de periódicos (1), mientras que la política antigua no rebasó jamás el horizonte espiritual del ágora—, una religión para «el genio religioso» y una poesía para filósofos. La ruina incipiente de la ciencia occidental, que claramente se deja sentir hoy, puede medirse sólo por la necesidad que experimenta de actuar en amplios círculos; y si el esoterismo rígido de la época barroca produce hoy la impresión de algo intolerable, ello revela que la fuerza decae y que declina el sentimiento

(1) La gran masa de los socialistas cesaría inmediatamente de serlo si pudiera comprender, aunque fuese de lejos, el socialismo de los nueve o diez hombres que lo conciben hoy en sus últimas consecuencias históricas.



de la distancia, sentimiento que admite y *reconoce* respetuoso esas limitaciones. Las pocas ciencias que aun conservan toda su finura, profundidad y energía de razonamiento y consecuencias, sin mácula de folletonismo—pocas son ya: la física teórica, la matemática, la dogmática católica, acaso también la jurisprudencia[1]—, se dirigen a un pequeñísimo círculo de técnicos selectos. *Justamente el técnico, con su término opuesto, el lego, es lo que falta en la antigüedad, donde todos lo saben todo.* Esa *polaridad* de técnico y lego tiene para nosotros el valor de un gran símbolo, y donde empieza a ceder la tensión de esa polaridad es que comienza a extinguirse el sentimiento fáustico de la vida.

Esta conexión nos autoriza a formular la conclusión siguiente respecto a los últimos progresos de la investigación occidental—es decir, para los próximos dos siglos y acaso ni dos siquiera—: Cuanto más crezca la vacuidad y trivialidad urbana de las artes y de las ciencias, transformadas en manifestaciones «prácticas» y públicas, tanto más irá recluyéndose el espíritu póstumo de la cultura en estrechos círculos, actuando sin relación con la publicidad, en pensamientos y formas que sólo tendrán sentido para un escasísimo número de hombres selectos.

8

La obra de arte antigua no se pone nunca en relación con el espectador. Ello significaría, en efecto, afirmar con su lenguaje de formas el espacio infinito, incorporar al efecto estético el espacio infinito, en el cual la obra aislada se pierde. La estatua ática es un perfecto cuerpo euclidiano, intemporal, sin relación con nada, encerrado en sí mismo. La estatua ática no habla, no tiene mirada, *no sabe nada del espectador* que la contempla. Vive por sí sola y no se incorpora a un ordenamiento arquitectónico superior—lo cual se opone a las creaciones plásticas de todas las demás culturas—, e igualmente existe por sí sola, independiente, *junto* al hombre antiguo, como un cuerpo

junto a otros cuerpos. El antiguo siente su *proximidad* y nada más, porque de la estatua no dimana fuerza alguna apremiante, ningún efecto que trascienda al espacio. Así es como se manifiesta el sentimiento apolíneo de la vida.

El arte mágico, al despertar, hubo de transformar al punto el sentido de estas formas. Los grandes ojos de las estatuas y retratos de estilo constantiniano miran muy abiertos y fijos al espectador, representando la más elevada de las dos substancias psíquicas, el pneuma. Los antiguos habían modelado ojos ciegos. Ahora el taladro abre la pupila; y los ojos, desmesuradamente agrandados, se vuelven hacia el espacio al que el arte ático negara realidad. En las pinturas al fresco de la antigüedad las cabezas estaban vueltas una hacia otras; ahora, en los mosaicos de Rávena y en los relieves de los sarcófagos cristianos primitivos y romanos posteriores, todas se vuelven hacia el espectador y clavan en él la mirada. Una penetrante y misteriosa lejanía, totalmente extraña al sentir antiguo, viene del mundo en donde vive la obra de arte y entra en la esfera del espectador. Todavía se advierte algo de esa magia en los cuadros florentinos y romanos primitivos, con su fondo dorado.

Mas considerad luego la pintura occidental a partir de Leonardo, esto es, a partir del momento en que llega a la plena conciencia de su misión. Ved cómo logra recoger el espacio único infinito, en el cual la obra y el espectador son dos puntos de la dinámica universal. El sentimiento fáustico de la vida en toda su plenitud, el apasionamiento de la tercera dimensión, hace presa en la forma del cuadro, superficie coloreada, y la transfigura por modo inaudito. La pintura no existe por sí misma, ni tampoco se dirige al espectador, sino *que lo arrebata e incluye en su esfera propia*. El recorte encerrado en los límites del marco—la imagen de la cámara obscura, exacto parangón del cuadro escénico—representa el espacio cósmico. El primer plano y el fondo pierden su tendencia a la proximidad material, y en lugar de límites tienen términos. Los horizontes lejanos profundizan el cuadro en el infinito; el colorido de los objetos

próximos está tratado de manera que anula y suprime el plano ideal que, a modo de cortina, pudiera separar al espectador del cuadro, y amplifica el espacio de éste, tanto que el espectador se siente incluso en él. No es el espectador quien elige el punto de vista desde el cual la obra produce su mejor efecto; es el cuadro mismo el que impone al espectador el lugar y la distancia necesarios. Los recortes por medio del marco, que a partir de 1500 se hacen cada vez más numerosos y audaces, descalifican asimismo todo límite lateral. El espectador griego de un fresco de Polignotos se hallaba *ante* el cuadro. Nosotros, en cambio, nos «sumergimos» en el cuadro, es decir, que la fuerza del espacio plástico nos arrebata y nos incluye en el cuadro. Así queda afirmada la unidad del espacio cósmico. En esa infinitud que el cuadro extiende en todas las direcciones reina la perspectiva occidental (1), de donde arranca el camino que nos conduce a la inteligencia de nuestra visión astronómica, con su apasionada compenetración de lejanías infinitas.

Pero el hombre apolíneo no *quiso* nunca percibir el amplio espacio cósmico; ninguno de sus sistemas filosóficos habla de él. Los filósofos antiguos conocen exclusivamente los problemas de las cosas reales palpables, y en eso que está «entre las cosas» no ven nada positivo, nada significativo. El globo terráqueo en que viven, y que aun en Hipparco está envuelto por una esfera celeste rígida, es para ellos el mundo entero, absolutamente dado; y nada produce mayor extrañeza en quien logra ver aquí los fundamentos más recónditos y secretos, que los repetidos intentos de coordenar teóricamente esa bóveda celeste con la tierra, de manera que ésta no sufra en su prerrogativa simbólica (2).

Recuérdese, en cambio, la vehemencia conmovedora con que el descubrimiento de Copérnico—que «corresponde» en la cultura occidental a Pitágoras—penetró en el alma de Occi-

(1) Véase págs. 38 y siguientes.
(2) Véase volumen I, pág. 110 y siguientes.

dente y la profunda veneración con que Keplero formuló las leyes de las trayectorias planetarias, que le parecían una revelación inmediata de Dios; bien sabido es que no se atrevió a dudar de su forma circular, porque otra cualquiera le parecía símbolo de harto inferior dignidad. Manifiéstase aquí el sentimiento nórdico de la vida, el anhelo (a lo Wiking) hacia lo ilimitado. Esto es lo que da un sentido profundo a la invención del telescopio, invención netamente fáustica. Penetrando en espacios que permanecen cerrados a la simple vista y que la voluntad de potencia sobre el espacio cósmico percibe como límites, el telescopio amplifica el universo que «poseemos». El sentimiento verdaderamente religioso que embarga al hombre actual cuando por primera vez consigue lanzar su mirada en esos espacios estelares, ese sentimiento de fuerza, el mismo que provocan las grandes tragedias de Shakespeare, le hubiera parecido a Sófocles el más vesánico de los crímenes.

Sépase, pues, que la negación de la «bóveda celeste» no es una experiencia sensible, sino una *decisión*. Las ideas modernas sobre la esencia del espacio estelar o—dicho con más precaución—de una extensión indicada por signos luminosos, no descansan sobre un conocimiento cierto proporcionado por la visión en el telescopio. El telescopio sólo nos muestra pequeños discos claros de diferente tamaño. La placa fotográfica nos ofrece por su parte una imagen muy distinta, no *más viva*, sino distinta verdaderamente, y hay que someter ambas imágenes a muchas y muy aventuradas hipótesis, esto es, elementos de propia creación, como distancia, magnitud y movimiento, para formar con ellas la representación cósmica unitaria, que para nosotros es una necesidad. El estilo de esta representación corresponde al estilo de nuestra alma. En realidad, no sabemos cuán diferente sea la fuerza luminosa de las estrellas ni si varía en las distintas direcciones; no sabemos si la luz, en los inmensos espacios, cambia, disminuye o se apaga; no sabemos si nuestras ideas terrestres sobre la esencia de la luz, con las teorías y leyes que de ellas se derivan, siguen valiendo más allá de las proximidades de la tierra. Lo que «ve-

mos» son meros *signos* luminosos; lo que «comprendemos» son símbolos de nuestro propio ser.

El pathos de la conciencia cósmica copernicana es propiedad exclusiva de nuestra cultura y—me atrevo a hacer una afirmación que parecerá todavía paradójica—se transformaría, se transformará en un *ingente olvido de aquel descubrimiento*, tan pronto como aparezca peligroso y amenazador al alma de una cultura venidera. Ese pathos está fundado en la certidumbre de que ahora el elemento estático corpóreo ya ha sido eliminado del cosmos, de que ahora ya ha quedado anulada la preponderancia simbólica del *cuerpo plástico* terrestre. Hasta entonces manteníase un equilibrio polar entre la tierra y el cielo, que era concebido, o por lo menos sentido, también como una magnitud substancial. Pero ahora el *espacio* es el que lo domina todo; «universo» vale tanto como espacio, y los astros son poco más que puntos matemáticos, imperceptibles esferas en lo ilimitado, cuya materialidad no entra para nada en la composición de nuestro sentimiento cósmico. Demócrito, que en nombre de la cultura apolínea quiso establecer y, por necesidad, hubo de establecer un límite de las cosas corpóreas, había imaginado una capa de átomos ganchudos que envolvía el cosmos como una piel. Frente a esta concepción, nuestra insaciable sed de infinito busca siempre nuevas lejanías cósmicas. El sistema de Copérnico ha recibido en los siglos del barroco una amplificación incalculable por obra de Giordano Bruno, que veía miles de sistemas semejantes flotando en el espacio sin límites. Hoy «sabemos» que la suma de todos los sistemas solares—unos treinta y cinco millones—forma un sistema estelar cerrado, que—según se demuestra—es finito (1) y posee la forma de un elipsoide de rotación, cuyo ecuador coincide aproximadamente con la Vía Láctea. Enjambres de sistemas solares, como bandadas de pájaros migradores, atraviesan ese espacio en la misma dirección y con la misma velocidad.

(1) El número de las estrellas que aparecen en el telescopio, cuando se aumenta progresivamente la fuerza de éste, disminuye rápidamente en los bordes.



Un enjambre de esos, cuyo ápice se halla en la constelación de Hércules, está formado por nuestro Sol con las brillantes estrellas Capella, Vega, Altair y Betelgeuse. El eje del enorme sistema, cuyo centro cae en la actualidad no lejos de nuestro Sol, se calcula en 470 millones de veces la distancia del Sol a la Tierra. En el cielo estrellado vemos simultáneamente luces cuyo origen en el tiempo está separado por unos tres mil setecientos años: que eso tarda la luz en llegar desde las más remotas estrellas hasta la tierra. En el cuadro de la historia que se despliega ante nuestros ojos, corresponde ese tiempo a toda la cultura mágica y antigua y llega hasta el punto culminante de la egipcia, en la época de la XII dinastía. Esta visión—una *imagen*, no una experiencia, repito—es sublime (1) para el espíritu fáustico; para el apolíneo hubiera sido un suplicio, la anulación total de las más hondas condiciones de su existencia. El hecho de que se establezca un límite definitivo en lo que para nosotros es producto y realidad presente, límite situado en el borde del cuerpo estelar, le hubiera parecido al espíritu antiguo algo así como una salvación. Nosotros, empero, proponemos con íntima necesidad un nuevo problema indeclinable: ¿hay algo más allá de ese sistema? ¿Hay *multitudes* de esos sistemas en lejanías tales, que junto a ellas resultan extraordinariamente pequeñas las dimensiones antes dichas? La experiencia sensible parece haber hallado un límite absoluto; por esos espacios vacíos que para nosotros son simplemente una *exigencia intelectual*, ni la luz ni la gravitación pueden darnos señales de otras existencias. Mas la pasión de nuestra alma, que siente de continuo la necesidad de realizar íntegramente en símbolos nuestra idea de la existencia, *sufre* por ese límite de nuestras sensaciones.

---

(1) La embriaguez de las grandes cifras es una emoción característica que sólo conoce el hombre de Occidente. En la civilización actual desempeña una función preeminente ese símbolo, la pasión por sumas gigantescas, por medidas infinitamente pequeñas e infinitamente grandes, por *record* y estadísticas de todo género.

9

Por eso las tribus nórdicas, en cuya alma primitiva comenzaba a alentar el espíritu fáustico, descubrieron en épocas remotísimas, nebulosas, la *navegación a la vela* que las libertaba de la tierra firme (1). Los egipcios conocían la vela, pero la empleaban solamente como un medio de ahorrarse trabajo. Navegaban con sus barcos de remo a lo largo de la costa, hacia el Ponto y la Siria; pero no tenían la idea de la navegación en alta mar, no sentían su simbolismo libertador. En efecto, la navegación a la vela supera el concepto euclidiano de la tierra firme. A principios del siglo XIV, casi simultáneamente—y en el tiempo mismo en que empiezan a desarrollarse la pintura al óleo y el contrapunto—sobreviene el descubrimiento de la *pólvora* y de la *brújula*, esto es, de las *armas de largo alcance* y del *tráfico lejano*. (Ambas cosas fueron también descubiertas por la cultura china, que obedeció, al hacerlo, a una necesidad profunda.) Manifiéstase en ello el espíritu de los Wikings, del Hansa, el espíritu de aquellos pueblos primitivos que se construían tumbas gigantescas de tierra amontonada, hitos de las almas solitarias en la llanura infinita—en vez de la urna cineraria de los griegos—; que depositaban a sus reyes muertos en barcos ardiendo y los

(1) En el segundo milenio antes de Jesucristo navegaban desde Islanda y el mar del Norte por el cabo Finisterre hasta Canarias y el Africa occidental. Las leyendas griegas acerca de la Atlántida conservan un recuerdo de estas comarcas. El imperio de Tartessos, en la desembocadura del Guadalquivir, parece haber sido el centro de estos tráficos. Véase L. Frobenius: *Das unbekannte Africa* [El Africa desconocida], pág. 139. Alguna relación con estos pueblos debieron sin duda mantener los «pueblos del mar», enjambres de Wikings que, tras larga peregrinación por tierra, en dirección hacia el Sur, se construyeron naves en el mar Egeo y en el Negro y desde la época de Ramsés II (1292-1225) aparecieron frente a Egipto. La forma de sus barcos, que conocemos por los relieves egipcios, es totalmente diferente de los egipcios y fenicios; acaso se parecía a las naves que César vió usar a los Venetas de Bretaña. Un ejemplo posterior de estos avances nos los dan los Waregos en Rusia y Constantinopla. Es de esperar que pronto obtengamos un conocimiento más preciso de estas corrientes migratorias.

lanzaban a alta mar, signo conmovedor de ese obscuro anhelo de infinito que empujó sus frágiles barcos hasta las costas de América por el año 900, cuando empezaba a anunciarse la cultura occidental. En cambio la circunnavegación del África, hazaña que realizaron los egipcios y los cartagineses, dejó completamente indiferente a la humanidad antigua. Hay un hecho que revela el carácter escultórico de la existencia antigua también en lo que se refiere a las comunicaciones: la noticia de la primera guerra púnica, uno de los más grandes hechos de la historia antigua, llegó a Atenas como un rumor confuso procedente de Sicilia. Las almas de los griegos reuníanse en el Hades, inmóviles, apacibles, como sombras (εἴδωλα), sin energías, sin deseos, sin sensaciones. Las almas de los hombres nórdicos juntábanse en el «furioso tropel», que sin descanso vaga por los aires.

La gran colonización griega del siglo VIII antes de Jesucristo tuvo lugar en el mismo período de desarrollo cultural que los descubrimientos de los españoles y portugueses. Pero éstos iban poseídos de un aventurero afán de lejanías incalculables, anhelo de tierras incógnitas y de peligros inauditos, mientras que los griegos fueron siguiendo con precaución punto por punto los rastros conocidos de fenicios, cartagineses y etruscos, y su curiosidad no traspasó los límites de las columnas de Hércules o del istmo de Suez, que bien fácilmente hubieran podido franquear. En Atenas se habló seguramente del camino hacia el mar del Norte, hacia el Congo, Zanzíbar y la India; en la época de Heron era conocida la situación de la India meridional y de las islas de la Sonda. Pero a todo esto, como a la ciencia astronómica de Oriente, los antiguos se tapaban los oídos. Cuando Portugal y el actual territorio marroquí fueron convertidos en provincias romanas, no se restablecieron las comunicaciones por el Atlántico y las islas Canarias quedaron sepultadas en el olvido. El anhelo colombino es tan extraño al alma apolínea como el anhelo copernicano. Aquellos mercaderes helenos, tan acuciosos de ganancias, sentían un terror metafísico ante la idea de ensanchar su

horizonte geográfico. También en esto los antiguos se mantuvieron en lo próximo e inmediato. La existencia de la Polis, extraño ideal de un Estado-estatua, no era otra cosa que el refugio en que los griegos se recluían ante el «amplio mundo» de aquellos pueblos marítimos. Y es de notar que la cultura antigua es la única de todas las aparecidas hasta hoy, cuya comarca madre no radica en un continente, sino en torno a las costas de un archipiélago; la cultura antigua se desarrolla alrededor de un mar, que es como su centro de gravedad. Sin embargo, ni siquiera el helenismo, con su afición a los juegos técnicos (1), supo libertarse del uso de los remos, que mantienen a los barcos en la proximidad de las costas. En Alejandría se construyeron naves gigantescas de 80 metros de largo y se había descubierto en principio el barco de vapor. Pero hay descubrimientos que tienen el pathos de un gran símbolo *necesario*, que manifiestan algo muy íntimo, y otros que son simples juegos del ingenio. El barco de vapor fué esto último para el hombre apolíneo; es aquéllo para el fáustico. Un invento, y sus aplicaciones, es profundo o superficial según el rango que ocupa en el conjunto del macrocosmos.

Los descubrimientos de Colón y Vasco de Gama dilataron infinitamente el horizonte geográfico. Entre el *mundo marino* y la tierra firme se estableció la misma relación que entre el espacio cósmico y el globo terráqueo. Y en este momento descargó la tensión política de la conciencia fáustica. Para los griegos, la Hélade fué siempre el trozo esencial de la superficie terrestre; en cambio, con el descubrimiento de América, el Occidente europeo se transforma en provincia de un conjunto gigantesco. A partir de este instante, la historia de la cultura occidental adquiere un carácter *planetario*.

Cada cultura tiene su propio *concepto* del país natal y de la patria, concepto difícil de aprehender, casi inefable, lleno de obscuras relaciones metafísicas y, sin embargo, de tendencia inequívoca. El sentimiento antiguo de la patria, que su-

(1) Véase parte II, cap. V, núm. 6.

jetaba al individuo con fuerza corpórea y euclidiana a la Polis, a la ciudad (1), se contrapone a la misteriosa nostalgia o morriña del septentrional, que tiene algo de musical, algo de errabundo y supraterrestre. El hombre antiguo siente por patria lo que su vista abarca desde el castillo de la ciudad natal. Allí donde termina el horizonte de Atenas comienza lo extraño, lo hostil, la «patria» de los otros. El romano, incluso el romano de los últimos tiempos de la República, no entendió por *patria* nunca Italia, ni siquiera el Lacio, sino la *urbs Roma*. El mundo antiguo, cuanto más avanza hacia su madurez más se descompone en innumerables patrias punctiformes, entre las cuales existe un sentimiento de odio en que se expresa la necesidad de la separación entre los cuerpos; y tan profundo es ese odio, que nunca frente a los bárbaros se manifiesta con igual energía. En este sentido, no hay nada que revele mejor la definitiva extinción del sentir antiguo y la victoria del sentir mágico que la concesión por Caracalla (en 212) del derecho de ciudadanía romana a todos los habitantes de las provincias (2). Esta medida anulaba, en efecto, el concepto antiguo, estatuario del ciudadano. Ahora existe un «Imperio» y, por consiguiente, una nueva especie de dependencia. Es también muy característico el concepto correspondiente del ejército entre los romanos. En la época verdaderamente antigua no había un «ejército romano», como hoy decimos, v. g., el ejército prusiano; había *ejércitos*, es decir, agrupaciones militares («cuerpos de tropa») definidas por el nombre de un legado, como tales cuerpos limitados, visibles y presentes: *exercitus Scipionis*, *Crassi*, pero no *exercitus romanus*. Caracalla, que con su edicto citado anuló en realidad el concepto del *civis romanus* y deshizo la religión romana equiparando a las deidades de la ciudad las de los demás pueblos, fué también el que creó el concepto—extraño al alma antigua y propio en cambio del alma mágica—del *ejército im-*

(1) Véase parte II, cap. II, núm. 18, y cap. IV, núm. 6.
(2) Véase parte II, cap. I, núm. 16.

perial, cuyas son *manifestaciones* las distintas legiones. Los viejos ejércitos romanos, empero, no *significan*, no manifiestan, sino que *son*. A partir de este momento, cambia el tenor de las inscripciones; ya no dicen *fides exercituum*, sino *fides exercitus;* en lugar de las deidades aisladas, que eran sentidas como algo corpóreo (la fidelidad, la fortuna de la legión), y a las cuales sacrificaba el legado, aparece ahora el principio de un espíritu universal. Idéntica transformación semántica se verifica en el sentimiento patriótico de los orientales—*no sólo de los cristianos*—en la época imperial. La patria, para el hombre apolíneo, mientras sigue alentando en su pecho un resto de su cósmico sentir, es, en sentido propio, corpóreo, el suelo sobre que está edificada su ciudad natal. Recordad la «unidad de lugar» en las tragedias y las estatuas áticas. Mas para el hombre mágico, para el cristiano, el persa, el judío, el «griego» (1), el maniqueo, el nestoriano, el islamita, la patria no tiene relación alguna con realidades geográficas. Para *nosotros* la patria es una inaprensible síntesis de la naturaleza, el idioma, el clima, las costumbres, la historia; no es la tierra, sino el país; no es una realidad punctiforme, sino el pasado y el futuro histórico; no es una unidad de hombres, dioses y casas, sino una *idea* que se compadece perfectamente con una peregrinación sin fin, con la más profunda soledad y con ese anhelo germánico hacia el Sur, que ha sido la ruina de los mejores alemanes, desde los emperadores sajones hasta Hölderlin y Nietzsche.

La cultura fáustica se orienta, pues, en el sentido de la *expansión*, ya sea política, económica o espiritual. Los occidentales han franqueado todos los límites materiales y geográficos; han aspirado, sin fines prácticos y sólo por el símbolo, a juntar el Sur con el Norte; han convertido al fin la faz de la tierra en una sola colonia, en un solo sistema económico. Lo que todos los pensadores, desde el maestro Eckart hasta Kant, han querido: la sumisión del mundo «como fenómeno» a las

(1) «Griego» significa aquí el adicto a los cultos sincretísticos.



pretensiones y exigencias del yo cognoscitivo, eso mismo realizaron todos los grandes conductores de pueblos, desde Otón el Grande hasta Napoleón. El *verdadero* fin de su ambición fué siempre lo ilimitado, la monarquía universal de los grandes Salios y Staufen, los planes de Gregorio VII y de Inocencio III, aquel imperio de los Habsburgos españoles, «en donde no se ponía el sol» y el imperialismo, aspiración íntima de hoy, harto manifiesta en la guerra mundial que no está terminada ni mucho menos. El hombre antiguo, por razones profundas, no podía ser conquistador; la expedición de Alejandro es una excepción romántica y confirma la regla, sobre todo si se piensa en la íntima resistencia de sus acompañantes. El alma nórdica ha creado en los enanos, nixos y coboldos unos seres que con inextinguible anhelo quieren verse libres de toda contención, con un afán de lejanía y libertad desconocido por completo de las dríades y oréades griegas. Los griegos fundaron centenares de factorías en las riberas del mar; nunca, empero, hicieron el menor esfuerzo por penetrar en el continente y conquistarlo. Establecerse lejos de la costa hubiera sido para ellos como perder de vista la patria. Acampar *solitario*, como era el ideal de los tramperos en las praderas americanas, y antes aún de los héroes en las sagas irlandesas, es cosa que yace fuera de las posibilidades del hombre antiguo. El espectáculo de las emigraciones a América—en donde el hombre se vale por sí mismo y siente la necesidad profunda de estar solo—, los conquistadores españoles, el torrente de los buscadores de oro en California, el indomable afán de libertad, de soledad, de independencia absoluta, la gigantesca negación de todo sentimiento limitado de la patria, he aquí emociones típicamente fáusticas. Ninguna otra cultura las conoce, ni siquiera la china.

El emigrante griego es como el niño que camina agarrado a la falda de su madre. Pasar de la ciudad vieja a otra nueva que es la reproducción exacta de aquélla, con sus mismos ciudadanos, sus mismos dioses, sus mismos usos; no perder nunca de vista el mar conocido y surcado por todos; llevar allá la

misma vida de ζῶον πολιτικόν en el ágora, tal es el máximo cambio de escenario que permite la existencia apolínea. Para nosotros, que consideramos la libertad de movimientos como un derecho humano y un ideal—por lo menos—, este confinamiento significaría la peor de las esclavitudes. Desde este punto de vista es como hay que concebir la expansión romana, que fácilmente se interpreta mal. La expansión romana no significa, ni mucho menos, una amplificación de *la patria*. Mantúvose estrictamente dentro de los límites que los hombres cultos habían ocupado antes y que ahora saquean como botín de guerra. Nunca se han concebido en Roma planes dinámicos mundiales por el estilo de los que ensayaron los Hohenstaufen o los Habsburgos. El imperialismo romano no puede compararse con el actual. Los romanos no hicieron el menor intento por penetrar en el interior de Africa. Las guerras posteriores de Roma tuvieron por objetivo exclusivamente la seguridad y conservación de las posesiones romanas; eran guerras sin ambición, sin afán simbólico de expansión. Roma abandonó la Germania y la Mesopotamia sin manifestar por ello el menor sentimiento.

Si recapitulamos todo lo dicho; si contemplamos el aspecto de los firmamentos que abarca la visión copernicana del universo; si consideramos el dominio de la superficie terrestre por el hombre occidental, siguiendo las huellas de los descubrimientos colombinos; si recordamos la perspectiva de la pintura al óleo y de la escena trágica, juntamente con el sentimiento perespiritualizado de la patria; si a todo esto añadimos la pasión civilizada del tráfico a gran velocidad, el dominio del aire, los viajes al polo, la ascensión a las altas cumbres montañosas, despréndese de todo ello el símbolo primario del alma fáustica, el espacio ilimitado. Como derivaciones de este símbolo supremo debemos comprender las formas puramente occidentales del mito psíquico: la «voluntad», la «fuerza», la «acción».

II

BUDISMO, ESTOICISMO, SOCIALISMO

10

Ahora ya podemos comprender el *fenómeno de la moral* (1) como una interpretación espiritual de la vida por sí misma. Desde la altitud a que hemos llegado podemos libremente contemplar esta provincia, la más amplia, la más escabrosa de la reflexión humana. Pero justamente aquí es donde más falta hace cierta especie de objetividad que hasta hoy nadie ha sabido seriamente practicar. Sea la moral, en primer término, lo que fuere, es ilícito convertir su *análisis* en una parte de la moral misma. Para nuestro problema no es lo importante estatuir lo que *debemos* hacer, perseguir y valorar, sino comprender que esta posición del problema es ya por sí el síntoma de un sentimiento cósmico exclusivamente occidental.

Todos los occidentales, sin excepción, se hallan en esto bajo la influencia de una inmensa ilusión óptica. Todos *exi-*

(1) Nos referimos aquí exclusivamente a la moral consciente, religiosofilosófica, a la moral conocida, enseñada, practicada, no al *ritmo* racial de la vida, la «costumbre», que es inconsciente. Aquélla se mueve entre los conceptos *espirituales* de virtud y pecado, bueno y malo; ésta entre los ideales de la *sangre*, honor, fidelidad, valentía y las decisiones del sentimiento rítmico de lo distinguido y lo ordinario. Véase sobre esto parte II, cap. IV, núm. 3.



gen algo a los demás. Todos pronuncian un imperativo—«tú debes»—en la convicción de que realmente hay algo que puede y debe ser cambiado en sentido uniforme, algo que debe ser formado, ordenado de cierta manera. Inconmovible es la fe en ello y el derecho a ello. Se manda y se demanda obediencia a lo mandado. Tal es para nosotros la moral. En la ética de Occidente todo es dirección, pretensión de fuerza, actuación deliberada en la lejanía. Sobre este punto Lutero y Nietzsche, los Papas y los darwinistas, los socialistas y los jesuítas, están de perfecto acuerdo. Su moral aparece con pretensión de validez universal y perdurable. Ello pertenece a las necesidades de la realidad fáustica. El que se aparta de este pensamiento, de esta enseñanza, de esta voluntad, es un pecador, un infiel, un *enemigo*, a quien hay que combatir sin cuartel. El hombre debe. El Estado debe. La sociedad debe. Esta *forma* de la moral es para nosotros evidente y representa para nosotros el sentido propio y único de toda moral. Pero ni en la India, ni en la China, ni en el mundo antiguo ha sido así. Buda ofrecía un libre ejemplo; Epicuro daba un buen consejo. También éstas son formas de morales elevadas, morales de la voluntad libre.

No hemos advertido lo típico y singular de nuestro *dinamismo moral*. Supongamos que el socialismo—entendido en sentido ético, no económico—sea el sentimiento cósmico que persigue la opinión propia en nombre de todos; entonces hay que decir que todos, sin excepción, somos socialistas, sepámoslo o no, querámoslo o no. Incluso el apasionado enemigo de toda «moral de rebaño», Nietzsche, es incapaz de limitar su celo a sí mismo, en el sentido «antiguo». Nietzsche piensa en «la humanidad». Ataca a quien opina de otro modo. Mas a Epicuro le era de verdad indiferente lo que opinasen e hiciesen los demás. Epicuro no pierde un solo momento en imaginar una transformación de la humanidad. El y sus amigos se contentaban con ser como eran. El ideal de la vida antigua consistía en la falta de interés (ἀπάθεια) por el curso del mundo. En cambio el afán de dominar el curso del mundo es justamente lo que constituye el contenido de la vida en la hu-

manidad fáustica. Aquí tiene su lugar el importante concepto de la ἀδιάφορα (1). También existe en la Hélade un politeísmo *moral;* demuéstrase en la pacífica convivencia de epicúreos, cínicos, estoicos. Pero Zaratustra—aunque se precia de estar allende el bien y el mal—padece el dolor de ver a los hombres como no quisiera verlos y siente un profundo afán totalmente extraño al espíritu «antiguo», de emplear su vida en cambiarlos, naturalmente, en el sentido que él considera mejor. Y esto justamente, esta transvaloración *universal* es *monoteísno ético* y —tomando la palabra en un sentido nuevo y más profundo— socialismo. Todos los que aspiran a mejorar el mundo son socialistas. No existió ningún antiguo, pues, que aspirase a mejorar el mundo.

El imperativo moral, como forma de la moral, es fáustico y sólo fáustico. ¿Qué importa que Schopenhauer haya querido ver negada la voluntad de vida y Nietzsche en cambio haya querido verla afirmada? Estas diferencias son superficiales; revelan un gusto personal, un temperamento. Lo esencial es que también Schopenhauer *siente* el mundo entero como voluntad, como movimiento, fuerza, dirección; por ello es el precursor de toda la modernidad ética. Este sentimiento fundamental *constituye* toda nuestra ética. Las demás son variedades de esa especie única. Lo que nosotros llamamos hazaña, acción, no sólo actividad (2), es un concepto completamente histórico, repleto de energía directiva. Es la confirmación de la existencia, la consagración de la existencia en un tipo de hombre cuyo «yo» posee la tendencia hacia lo futuro y siente el presente no como realidad plena, sino como *época* en la inmensa conexión del devenir; y tanto en la vida personal como en la vida de la historia toda. La fuerza y claridad de esta conciencia determinan el rango de un hombre fáustico; pero hasta

(1) Indiferencia.—*N. del T.*
(2) Después de lo que hemos dicho sobre la falta de palabras bien significativas para traducir a los idiomas antiguos «voluntad» y «espacio» y sobre la significación de tal laguna, no será de extrañar que ni en griego ni en latín pueda reproducirse con exactitud la distancia entre acto y actividad.

el más insignificante tiene algún destello de ella, y esa conciencia distingue sus más mínimos actos vitales, por el modo y contenido, de los actos de *cualquier* «antiguo». Es la diferencia entre el carácter y la actitud, entre el devenir consciente y la realidad estatuaria aceptada simplemente, entre el querer trágico y el padecer trágico.

A los ojos del hombre fáustico todo es en el mundo movimiento hacia un fin. El hombre mismo *vive* bajo esa condición. Vivir significa para él luchar, superar, imponerse. La lucha por la existencia, como forma de la existencia, pertenece ya a la época gótica y claramente se expresa en su arquitectura. El siglo XIX le ha dado una forma mecánicoutilitaria. En el mundo del hombre apolíneo, en cambio, no «hay movimiento» hacia un fin—el fluir de Heráclito, que es un juego sin propósito, sin objetivo, ἡ ὁδὸς ἄνω κάτω (1), no entra en cuenta—, no hay «protestantismo», no hay «afanes tempestuosos», no hay «revoluciones» éticas, espirituales, artísticas, que luchen por aniquilar lo existente. El estilo jónico y el corintio aparecen *junto* al dórico, sin pretender eliminarlo y dominar solos. En cambio el Renacimiento rechaza el gótico; el clasicismo rechaza el barroco y todas las historias literarias de Occidente están llenas de furiosas luchas sobre los problemas de la forma. El mundo mismo de los monjes—órdenes de Caballería, franciscanos, dominicos—aparece en la forma del *movimiento* de una orden, en lo cual se opone a la forma cristiana primitiva del ascetismo anacorético.

Es imposible para el hombre fáustico negar esa forma fundamental de su existencia, y mucho menos aún cambiarla. Toda oposición a ella la supone. El que combate «el progreso» considera su actuación como un progreso. El que propaga y defiende una «reacción» entiende por ello una evolución posterior. «Inmoralismo» es una nueva especie de moral, con la misma pretensión de prevalencia. La voluntad de potencia es intolerante. Todo lo que es fáustico aspira a predo-

(1) El camino hacia arriba y hacia abajo.—*N. del T.*

minio. Para el sentimiento apolíneo—yuxtaposición de muchas cosas singulares—la tolerancia es algo evidente; pertenece al estilo de la ataraxia, de la falta de voluntad. Para el mundo occidental—espacio psíquico *único* e ilimitado, espacio como tensión—la tolerancia es o un engaño de sí mismo o un signo de decadencia. La época de la ilustración, el siglo XVIII, era tolerante, es decir, indiferente a las *distinciones* entre las profesiones de fe cristianas; pero por sí misma, en relación con la Iglesia y con las iglesias, dejó de serlo tan pronto como llegó al poderío. El instinto fáustico, activo, de voluntad robusta, enderezado hacia el futuro y la lejanía, con la tendencia vertical de las catedrales góticas y esa significativa conversión del *feci* en *ego habeo factum*, exige tolerancia, esto es, *espacio* para su propia actuación; pero *sólo* para ésta. Considerad la cantidad de tolerancia que la democracia urbana consiente aplicar a la Iglesia en el empleo que ésta hace de coacciones religiosas, mientras que para sí misma exige una ilimitada aplicación de sus propias coacciones y cuando puede acomoda a ellas la legislación «universal». Todo «movimiento» aspira a vencer; en cambio la «actitud» antigua sólo quiere existir y se interesa muy poco por el ethos de los demás. Luchar en pro o en contra de las corrientes del día; propagar, establecer, desacreditar o destruir reformas o reacciones, he aquí lo que no conocen ni los antiguos ni los indios. Y justamente es ésta la diferencia que separa la tragedia de Sófocles y la tragedia de Shakespeare, la tragedia del hombre que sólo quiere existir y la del hombre que quiere vencer.

Es un error poner «el» cristianismo en relación con el imperativo moral. No es el cristianismo el que ha creado al hombre fáustico; es éste el que ha transformado el cristianismo, no sólo convirtiéndolo en una religión nueva, sino orientándolo en el sentido de una nueva moral. Lo que indica el neutro «ello», tórnase yo personalísimo, con todo el pathos de un centro cósmico, como el que constituye la base del sacramento de la confesión *personal*. La voluntad de potencia manifestándose incluso en lo ético; el afán apasionado de elevar cada

uno su moral a la categoría de verdad eterna, e imponerla a los hombres todos, transformando, venciendo o destruyendo a los que se muestren disconformes, todo eso es propiedad de nuestra alma occidental. En este sentido fué transformada interiormente la moral de Jesús, *en la época primera del gótico*—hondo proceso que nadie ha comprendido aún—; y aquella moral, aquella conducta estáticoespiritual, recomendada como salvadora por el sentimiento mágico del mundo, aquella doctrina cuyo conocimiento era como una gracia (1) especialmente concedida, convirtióse durante el gótico *en una moral imperativa* (2).

Todo sistema ético, sea de origen religioso o filosófico, tiene, por lo tanto, su lugar en la proximidad de las artes mayores, sobre todo de la arquitectura. Es un edificio de proposiciones en que está estampada la causalidad mecánica. Toda verdad destinada a tener una aplicación práctica se enuncia con un «porque» o un «pues». Hay en ella una lógica matemática; la hay en las cuatro verdades de Buda, en la *Crítica de la razón práctica*, de Kant, en todo catecismo popular. Nada más extraño a esas teorías, reconocidas por verdaderas, que la lógica de la sangre, lógica no crítica, que en cada costumbre establecida y conocida conscientemente sólo por las infracciones contra ella, nos habla de clases sociales y hombres reales; por ejemplo, la educación del caballero en los tiempos de las Cruzadas. Una moral sistemática es como un ornamento,

(1) Véase parte II, cap. II, núm. 9.

(2) «El que tenga oídos, que oiga.» Este no es un imperativo. *No es así* como ha comprendido su misión la Iglesia de Occidente. La «buena nueva» de Jesús, de Zaratustra, de Mani, de Mahoma, de los neoplatónicos y de todas las religiones mágicas vecinas, son beneficios misteriosos que se *conceden*, pero no se imponen. El cristianismo primitivo, habiendo ingresado en el mundo antiguo, se limitó a imitar la misión de los estoicos posteriores que hacía tiempo se habían transformado en el sentido mágico. Es posible que San Pablo dé la impresión de importuno e insistente, como la daban a veces los predicadores estoicos, a juzgar por la literatura de la época; pero nunca se produce en forma *imperativa*. A esto puede añadirse un ejemplo algo heterogéneo, pero pertinente; los médicos de estilo mágico ponderan sus arcanos misteriosos; en cambio los médicos occidentales confieren a su ciencia *vigor de ley* (ley de vacunación, inspección de carnes, etc.).

y se revela no sólo en proposiciones, sino también en el estilo de la tragedia y aun en los motivos artísticos. El meandro, por ejemplo, es un motivo estoico; la columna dórica encarna realmente el ideal «antiguo» de la vida. *Por eso* es ésta la única forma de las columnas antiguas, que el estilo barroco hubo de excluir en absoluto. En el Renacimiento mismo se nota una tendencia a evitarla por motivos espirituales profundos. La conversión de la cúpula mágica en cúpula rusa, con el símbolo del tejado plano (véase tomo I, pág. 304); la arquitectura del paisaje chino con sus intrincados senderos; la torre gótica de las catedrales, son otros tantos símbolos de la moral que ha surgido en la conciencia vigilante de una sola cultura.

II

Y ahora encuentran su solución antiquísimos enigmas y perplejidades. Hay tantas morales como culturas, ni más ni menos. Nadie tiene en esto libre elección. Así como para todo pintor y todo músico existe algo que, por sustentarse en el fundamento de una necesidad interna, no llega a su conciencia; algo que de antemano domina sobre el lenguaje formal de sus obras y lo distingue de las producciones artísticas de *todas* las demás culturas, así también cada concepción de la vida de un hombre culto posee de antemano, *a priori*, en el riguroso sentido de Kant, una propiedad más honda que todo momentáneo juicio y afán, una propiedad en que se manifiesta el estilo de una determinada cultura. El individuo puede obrar moral o inmoralmente, «bien» o «mal» para el sentimiento primario de su cultura; la teoría, empero, de su acción está absolutamente dada. Cada cultura tiene su propio criterio, cuya validez con ella empieza y con ella termina. No existe una moral universal humana.

Tampoco, pues, existe en el más hondo sentido una verdadera conversión, ni puede existir. Toda conducta consciente basada en convicciones es un protofenómeno, es la direc-

ción fundamental de una existencia, transformada en «verdad intemporal». Poco importan los términos e imágenes en que se exprese: mandamientos de una deidad, resultados de la reflexión filosófica, proposiciones, símbolos, anunciación de una verdad nueva o refutación de una idea extraña: basta con que exista. Es posible despertarla y envolverla en una teoría; es posible asimismo modificar y aclarar su expresión espiritual. Pero es imposible crearla. Ni podemos cambiar nuestro sentimiento cósmico—como que el ensayo mismo de alterarlo se produce en el estilo suyo característico y más lo confirma que lo supera—ni tenemos poder sobre la forma ética fundamental de nuestra conciencia vigilante. Se ha introducido cierta distinción en las palabras, considerando la ética como una ciencia y la moral como un problema; pero no hay, en este sentido, problema alguno. Así como el Renacimiento fué en realidad incapaz de resucitar la antigüedad y en cada motivo antiguo expresó justamente lo contrario del sentimiento cósmico apolíneo, creando así un gótico meridionalizado, un «gótico antigótico», del mismo modo es imposible que un hombre se convierta a una moral extraña a su esencia. Hoy se habla de transvalorar los valores; los modernos habitantes de las grandes urbes piensan en «retornos» al budismo, al paganismo o a un catolicismo romántico; el anarquista aspira a una ética individual; el socialista sueña con una ética social. En última instancia, todos hacen, quieren y sienten lo mismo. Las conversiones a la teosofía o al libre pensamiento, que son los tránsitos actuales de un supuesto cristianismo a un supuesto ateísmo o viceversa, constituyen una simple mutación de palabras y conceptos, un cambio de la superficie religiosa o intelectual, y nada más. Ninguno de nuestros «movimientos» ha modificado al *hombre*.

Una rigurosa morfología de todas las morales es problema reservado para el futuro. Nietzsche ha dicho sobre esto también lo esencial, y ha dado el primer paso decisivo que conduce a la nueva visión. Pero no ha sabido cumplir él mismo con la exigencia que impone al pensador de situarse por en-

cima del bien y del mal. Ha querido ser *a la vez* escéptico y profeta, crítico de la moral y heraldo de una moral. Son cosas incompatibles. No se puede ser psicólogo de primer orden cuando se sigue enredado en las mallas del romanticismo. Por eso Nietzsche en esto, como en todos sus decisivos atisbos, llega hasta el umbral, pero no lo franquea. Mas nadie hasta ahora lo ha hecho mejor. Hasta ahora hemos sido ciegos para la inmensa riqueza que ostentan los idiomas de las formas morales. No hemos sabido verla ni comprenderla. El mismo escéptico no ha entendido su problema; ha elevado a norma definitiva en último término su propia concepción moral, determinada por disposiciones personales, por el gusto privado, y por ella ha medido todas las demás. Los más modernos revolucionarios, Stirner, Ibsen, Strindberg, Shaw, no han hecho tampoco otra cosa. Sólo han sabido ocultarse este hecho bajo nuevas fórmulas y tópicos.

Pero una moral es—como una plástica, una música o una pintura—un mundo cerrado de formas, la expresión de un sentimiento vital que está absolutamente dado, que es inmutable en lo profundo y que se afirma con íntima necesidad. Toda moral es siempre verdadera dentro de su círculo histórico; es siempre falsa fuera de este círculo histórico. Ya hemos dicho (1) que así como para cada poeta, cada pintor, cada músico hay obras que hacen época en su vida y desempeñan el papel de grandes símbolos de su existencia, así también para esos ingentes individuos, que llamamos culturas, las *especies* artísticas, unidades orgánicas, como la pintura al óleo *en su conjunto*, la plástica del desnudo *en su conjunto*, la música contrapuntística, la lírica rimada. En los dos casos, en la historia de una cultura como en la vida individual, trátase de la realización de posibilidades. El espíritu interior se convierte en *el estilo de un mundo*. Junto a esas grandes unidades de forma cuyo transcurso, cuya plenitud y cuyo término abarcan una serie prefijada de generaciones humanas y que tras

(1) Véase tomo I, pág. 310. Y en este tomo, pág. 11 y siguientes.

pocos siglos de duración irrevocablemente fenecen, hállase el grupo de las morales fáusticas, la suma de las morales apolíneas, constituyendo igualmente una unidad de orden superior. Su presencia es un sino que es necesario aceptar; sólo su concepción consciente es el resultado de una revelación o de una noción científica.

Hay un elemento, difícilmente expresable, que reúne en un haz todas las doctrinas «antiguas», desde Hesíodo y Sófocles hasta Platón y los estoicos, para contraponerlas a cuanto se ha profesado en Occidente, desde San Francisco de Asís y Abelardo hasta Ibsen y Nietzsche. Y la moral de Jesús es sólo la más noble expresión de una moral general cuyas distintas concepciones se hallan en Marcion y Mani, Filón y Plotino, Epicteto, San Agustín y Proclo. Toda ética antigua es siempre una ética de la actitud; toda ética occidental es una ética de la acción. Y, por último, la suma de todos los sistemas indios, como la de todos los sistemas chinos, forma también un mundo en sí.

12

Todas las éticas antiguas imaginables se refieren al *individuo estático*, considerándolo como un cuerpo entre cuerpos. Todas las valoraciones de Occidente se refieren al hombre, en tanto que es *centro dinámico* de una infinita universalidad. Socialismo ético: he aquí la disposición moral activa, que actúa por el espacio en la lejanía; he aquí el pathos moral de la tercera dimensión, cuyo signo, el sentimiento primario de la solicitud, tanto hacia los convivientes como hacia los venideros, se cierne sobre toda nuestra cultura. Por eso al considerar la cultura egipcia advertimos en ella algo de socialismo. Por otra parte, la tendencia a la actitud inmóvil, a la apatía, a la cerrazón estática del individuo en sí, recuerda la ética india y el hombre formado por ella. A las estatuas sedentes de Buda, «contemplándose el ombligo», no les es del todo extraña la ataraxia de Zenón. El ideal ético del hombre

antiguo es el que la tragedia tiene a la vista. La *catharsis*, la expulsión fuera del alma apolínea de todo lo que *no* sea apolíneo, de todo lo que no esté libre de «lejanía» y dirección, revela aquí su más profundo sentido, que se comprende bien cuando se ha reconocido el estoicismo como su forma madura. Lo que el drama llevaba a cabo en una hora solemne, eso mismo querían los estoicos extender sobre toda la vida: una paz estatuaria, un ethos sin voluntad. Por otra parte, el ideal budista del Nirvana, fórmula muy posterior, pero completamente india y latente ya en los tiempos védicos, ¿no es muy afín a la catharsis griega? Ante este concepto, ¿no se juntan estrechamente el hombre antiguo ideal y el hombre indio ideal, cuando los comparamos con el hombre fáustico, cuya ética se comprende con no menor claridad por la tragedia de Shakespeare y su dinámica evolución y catástrofe? En realidad, podríamos muy bien representarnos a Sócrates, a Epicuro y sobre todo a Diógenes a orillas del Ganges. En una de nuestras ciudades de Europa Diógenes sería un loco insignificante. Por otra parte, Federico Guillermo I, modelo de socialistas en sentido elevado, es representable muy bien en el Estado egipcio; no empero en la Atenas de Pericles.

Si Nietzsche hubiera observado su tiempo con más libertad, menos influído por un entusiasmo romántico a favor de ciertas creaciones éticas, habría advertido que no existe en la Europa occidental esa supuesta moral cristiana específica de la compasión, en el sentido *en que él* la combate. El texto literal de ciertas fórmulas humanas no debe ilusionarnos sobre su significado real. Entre la moral que se tiene y la que se cree tener hay una relación difícil de encontrar y muy vacilante. Aquí precisamente estaría en su punto una psicología sincera y profunda. Compasión es palabra peligrosa. A pesar de la maestría de Nietzsche no tenemos todavía una investigación sobre lo que por compasión se ha entendido y *vivido* en las diferentes épocas. La moral cristiana en tiempos de Orígenes es algo completamente distinto de la moral cristiana en la época de San Francisco de Asís. No es éste lugar para

inquirir lo que sea la compasión *fáustica*, entendida como sacrificio o entrega y también como sentimiento racial de una sociedad caballeresca (1), a diferencia de la compasión mágico-cristiana, fatalista; ni tampoco para investigar hasta qué punto debe concebirse como acción en la lejanía, como *dinamismo práctico* y, por otra parte, como dominio de sí, practicado por un alma orgullosa o también como manifestación de un sentimiento de la distancia en que se afirma la superioridad. El tesoro inmutable de matices éticos que guarda el Occidente a partir del Renacimiento ha de encubrir una inmensa riqueza de sentimientos distintos, de muy vario contenido. El sentido superficial, al que la fe se adhiere, el mero conocimiento de los ideales es, en hombres de tan históricas y retrospectivas disposiciones como nosotros, la expresión del respeto a lo pretérito, y en este caso a la tradición religiosa. Pero las palabras textuales de las convicciones no son nunca criterio de una verdadera convicción. Raro es que un hombre sepa lo que cree. Las teorías y los lemas son siempre algo popular; la realidad espiritual reside en capas mucho más profundas. La devoción teórica por los preceptos del Nuevo Testamento está a la misma altura que la admiración teórica del arte antiguo en el Renacimiento y el clasicismo. Ni aquélla ha transformado al hombre, ni ésta el espíritu de las obras. Los repetidos ejemplos de las órdenes mendicantes, de los hermanos Moravos y del Ejército de Salvación demuestran por su escaso número y más aún por su escasa importancia que representan una excepción de algo muy diferente, a saber: la moral *propiamente fáusticocristiana*. En vano buscaremos su fórmula en Lutero y en el Tridentino; pero todos los grandes cristianos, Inocencio III y Calvino, Loyola y Savonarola, Pascal y Santa Teresa, la llevaban en sí, contradiciendo sus opiniones doctrinales, sin darse cuenta de ello.

Basta tomar el concepto puramente occidental de esa virtud viril, que se expresa en la *virtú* «sin moral» de Nietzsche,

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 15.

la *grandeza* del barroco español y francés, y compararlo con la tan femenina ἀρετή (1) del ideal helénico, cuya práctica siempre se manifiesta en la capacidad de goce (ἡδονή), en la paz del espíritu (γαλήνη, ἀπάθεια), en la falta de necesidades, y sobre todo en la ἀταραξία. Eso que Nietzsche llamó «la bestia rubia» y que veía encarnado en el tipo del hombre del Renacimiento, supervalorándolo (porque éste no es mas que un epígono felino de los grandes teutones de la época de los Staufen), es el extremo opuesto del tipo que, sin excepción, todas las éticas antiguas han querido y todos los hombres significativos de la antigüedad han encarnado. A aquel tipo pertenecen los hombres de granito, que la cultura fáustica ofrece en abundante serie y que faltan por completo en la antigua. Pericles y Temístocles eran naturalezas blandas, en el sentido de la καλοκαγαθία ática; Alejandro, un soñador que nunca despertó de sus ensueños; César, un prudente calculador; Aníbal, el extranjero, fué el único «hombre» entre ellos. Los hombres de las épocas primitivas, según podemos conjeturar por Homero, aquel Ulises y aquel Ayax hubieran representado entre los caballeros de las Cruzadas un papel bien extraño. En las naturalezas femeninas hay también reacciones de rara brutalidad; tal es la crueldad de los griegos. En el Norte, en cambio, en el umbral mismo de los primeros tiempos, aparecen los grandes emperadores sajones, franconios y Staufen rodeados de un ejército de hombres gigantescos como Enrique el León y Gregorio VII. Vienen luego los hombres del Renacimiento, de las luchas entre la rosa blanca y la rosa roja, de las guerras religiosas; vienen los conquistadores españoles, los príncipes y reyes prusianos, Napoleón, Bismarck, Cecil Rhodes. ¿Dónde está otra cultura que pueda ostentar nada semejante? ¿Dónde, en toda la historia de Grecia, una escena tan grande como aquella de Legnano, cuando irrumpe la lucha entre los Güelfos y los Staufen? Los héroes de las migraciones, los caballeros españoles, la disciplina prusiana, la energía napoleónica, todo

(1) Virtud.—*N. del T.*

esto es harto contrario al espíritu antiguo. ¿Dónde—si ascendemos a las alturas de la humanidad fáustica y la consideramos desde las Cruzadas hasta la guerra mundial—, dónde está esa «moral de esclavos», esa blanda renuncia, esas *caritas*, en el sentido de las viejas devotas? En las palabras, ante las cuales nos inclinamos; no en otra parte. Pensemos en los tipos del sacerdocio fáustico, aquellos magníficos obispos del imperio germánico, que erguidos en sus cabalgaduras llevaban sus gentes a la pelea; aquellos Papas que sometieron a Enrique IV y a Federico II; aquellos caballeros de las Ordenes germánicas en las marcas del Este; aquel orgullo de Lutero, paganismo nórdico frente a paganismo romano; aquellos grandes cardenales, Richelieu, Mazarino, Fleury, que edificaron la Francia. Esta es la moral fáustica. Ciego hay que estar para nc ver en el cuadro de la historia europea, por doquiera, esa misma fuerza vital indomable. Y partiendo de estos grandes casos de pasión profana, en que se manifiesta la conciencia de una *misión*, es como se comprenden los casos de pasión divina, de caridad *sublime*, a la que nada resiste y que en su dinamismo presentan cariz harto distinto de la «antigua» mesura y de la precristiana dulzura. *Dura* es la índole propia de esa *com-pasión* que los místicos alemanes, los caballeros de las Ordenes alemanas y españolas, los calvinistas franceses e ingleses han cultivado. La compasión rusa de un Raskolnikow es la fusión de un espíritu en la masa de los hermanos. La compasión fáustica, empero, destaca a un espíritu de la masa. *Ego habeo factum*: he aquí la fórmula de esta caridad personal que justifica al *individuo* ante Dios.

Este es el motivo por el cual la «moral de la compasión», en su sentido consuetudinario, atacada por algunos pensadores y deseada por otros, no ha sido nunca realizada y puesta en práctica entre nosotros. Kant la rechazó resueltamente; en realidad se halla en contradicción interna con el imperativo categórico que encuentra el sentido de la vida en la acción, no en el abandono a las emociones tiernas. La «moral de esclavos» a que Nietzsche se refiere es un fantasma. Su «*moral de*

señores» *es la realidad.* No necesitaba Nietzsche descubrírnosla, pues existe entre nosotros desde hace mucho tiempo. Arranquémosle a Nietzsche la máscara romántica de Borgia; prescindamos de sus nebulosas visiones de superhombría y quedará el hombre fáustico solo, tal como hoy existe, tal como ya existía en tiempos de las sagas irlandesas, esto es, como tipo de una cultura enérgica, imperativa, dinámica. Haya sucedido en la antigüedad lo que quiera que sea, para *nosotros* los grandes bienhechores son los grandes *actores*, los grandes activos, cuya previsión y solicitud abarca a millones de seres; los grandes estadistas y organizadores. «Una especie de hombres superiores que, merced a su predominio en voluntad, saber, riqueza e influencia, se sirvan de la Europa democrática como de un instrumento dócil y manejable, para tener en sus manos los destinos de la tierra, para labrar el hombre como «artistas». Basta; llega un tiempo en que habrá que aprender una nueva política.» Así dice Nietzsche en una de sus notas póstumas, mucho más concretas que las obras terminadas. «O cultivamos las capacidades políticas o nos destruye la democracia que nos han impuesto las viejas y desgraciadas alternativas», dice Shaw en *Hombre y superhombre.* Shaw, que tiene sobre Nietzsche la superioridad de una educación práctica y de una menor ideología, aunque parezca limitado su horizonte filosófico, ha vertido el ideal del superhombre—expuesto en su obra *Major Barbara* bajo la figura del millonario Undershaft—en el idioma arromántico del tiempo moderno, que es de donde realmente Nietzsche lo ha tomado también, dando un rodeo por Malthus y Darwin. Esos hombres de la acción superior son los que hoy representan la voluntad de potencia sobre el destino de los demás, esto es, la ética fáustica. Los hombres de esta clase derraman sus millones no para satisfacción de una caridad sin límites, no para los soñadores, los «artistas», los débiles y los maltrechos, sino para aquellos que constituyen la materia del futuro. Con éstos de consuno persiguen un fin. Crean para la existencia de las generaciones un centro de fuerza que rebasa los límites de la existencia personal. Tam-

bién el dinero puede desenvolver ideas y hacer historia. Así Rhodes, en quien se anuncia un tipo muy significativo del siglo XXI, dispuso su testamento. Mezquino e incapaz de concebir la historia es el que no sabe distinguir entre la gritería literaria de los éticos sociales populares, apóstoles humanitarios, y los profundos instintos morales que laten en la civilización europea.

El socialismo—en su sentido superior, no en el sentido de la plaza pública—es, como todo lo fáustico, un ideal exclusivo. Y si ha adquirido popularidad es sólo por un completo error incluso de sus directores, que se creen que socialismo es un conjunto de derechos y no de deberes, una negación y no una agudización del imperativo kantiano, un aflojamiento y no una tensión mayor de la energía directiva. Esa trivial y superficial tendencia a la bienandanza, la «libertad», la humanidad, la «felicidad del mayor número» representa sólo la parte negativa de la ética fáustica; muy en oposición al epicureísmo antiguo, para quien el estado de ventura era núcleo verdadero y suma de todo lo ético. Justamente aquí vemos dos emociones muy afines en lo externo, que en un caso no significan nada y en el otro todo. Desde este punto de vista podemos dar al contenido de la ética antigua también el nombre de filantropía, una filantropía que el individuo dirige a sí mismo, a su propio *soma*. Y en este caso tenemos a nuestro lado la autoridad de Aristóteles, que emplea en este sentido exactamente la palabra φιλάνθρωπος, palabra que intentaron descifrar en vano los mejores ingenios de la época clasicista, sobre todo Lessing. Aristóteles dice que el efecto que la tragedia ática produce sobre el espectador ático es filántropico. Su peripecia le libra de la compasión consigo mismo. En el alto helenismo, en Callicles, por ejemplo, hubo también una especie de teoría sobre la moral de señores y la moral de esclavos; se comprende que en sentido rigurosamente euclidiano y corpóreo. El ideal de aquélla es Alcibíades, que hizo exactamente lo que en cada momento le parecía más conveniente para su persona. Alcibíades fué sentido y admirado como tipo de la antigua *καλο-*

καλοκἀγαθία. Más claro es aún Protágoras en su famoso dicho, de sentido totalmente ético, que el hombre—cada cual por sí—es la medida de todas las cosas. Esta es la moral de señores, propia de un alma estatuaria.

13

Cuando Nietzsche escribió por vez primera las palabras «transvaloración de todos los valores», el movimiento espiritual de estos siglos en cuyo centro vivimos había encontrado al fin su fórmula. «Transvaloración de todos los valores»: he aquí el más íntimo carácter de *toda* civilización. La civilización comienza invirtiendo todas las formas de la cultura antecedente, alterando su inteligencia y su manejo. Ya no crea nada; se limita a cambiar la interpretación. He aquí la parte negativa de todas estas épocas. Presuponen el acto propiamente creador. Entran en posesión de una herencia de grandes realidades. Si consideramos la antigüedad posterior y buscamos dónde reside en ella el acontecimiento correspondiente, hallaremos que se ha verificado dentro del estoicismo helenístico-romano, durante la lenta agonía del alma apolínea. Entre Epicteto y Marco Aurelio por una parte, y por la otra Sócrates, padre espiritual de los estoicos y primero en manifestar el empobrecimiento interno de la vida antigua, ahora ya urbanizada e intelectualizada, entre esos dos límites se sitúa la transvaloración de los ideales antiguos. Veamos en la India. En vida del rey Asoka, hacia 250 años antes de J. C., estaba ya realizada la transvaloración de la vida bramánica; compárense las partes del Vedanta anteriores y posteriores a Buda. ¿Y nosotros? El socialismo ético, en el sentido que aquí le damos, como emoción fundamental del alma fáustica, enclaustrada entre las masas pétreas de las grandes urbes, es el que ahora está realizando esa transvaloración. *Rousseau es el progenitor de ese socialismo. Rousseau se sitúa junto a Sócrates y Buda, los dos portavoces de dos grandes civilizaciones.* Su ne-

gación de las grandes formas cultas, de las convenciones significativas, su famoso «retorno a la naturaleza», su racionalismo práctico, no permiten duda alguna sobre este punto. Cada uno de esos hombres ha enterrado una intimidad de mil años. Predican el evangelio de la humanidad; pero es la humanidad del hombre inteligente de la urbe, del hombre que está ya harto de la ciudad postrimera y de la cultura, y cuyo intelecto «puro», es decir, inánime, aspira a libertarse de ella y de su forma imperativa, de su dureza, de su simbolismo, que ya no es vivido, y que, por lo tanto, es ahora odiado. La dialéctica destruye la cultura. Repasemos los grandes nombres del siglo XIX, que son los nudos para nosotros de ese gran espectáculo: Schopenhauer, Hebbel, Wágner, Nietzsche, Ibsen, Strindberg, y veremos eso que Nietzsche, en el prólogo fragmentario de su obra fundamental, inacabada, llamó por su nombre: *la invasión del nihilismo*. A ninguna de las grandes culturas le es extraña. Por íntima necesidad pertenece a la agonía de esos poderosos organismos. Sócrates fué un nihilista; Buda también. Hay en la cultura egipcia, en la árabe, en la china, lo mismo que en la nuestra occidental, un momento en que lo humano pierde su alma. No se trata de transformaciones políticas y económicas; ni siquiera de mutaciones religiosas o artísticas. No se trata de nada palpable, no son hechos; es la esencia de un alma que ya ha realizado íntegras todas sus posibilidades. Y no cabe oponer a esto las grandes producciones del helenismo y de la modernidad europea. La economía de los esclavos y la industria de la maquinaria, el «progreso» y la ataraxia, el alejandrinismo y la ciencia moderna, Pérgamo y Bayreuth, los estados sociales que presuponen la *Política* de Aristóteles y el *Capital* de Marx, son meros síntomas en el cuadro superficial de la historia. No se trata de la vida externa, de la conducta, de las instituciones, de las costumbres, sino de lo más hondo y último; es el *agotamiento* interior del cosmopolita y del provinciano (1). En la «antigüe-

(1) Véase parte II, cap. II, núm. 4.

dad» sucede esto hacia la época romana; para nosotros, en la que sigue al año 2000.

¡Cultura y civilización, esto es, el cuerpo vivo y la momia de un ser animado! Así se distinguen las dos fases de la existencia occidental, antes y después de 1800. Antes es la vida en toda su plenitud y evidencia, vida cuya forma brota de dentro, en un *único* y poderoso trazo, desde los días infantiles del goticismo hasta Goethe y Napoleón. Después es la vida rezagada, artificial, desarraigada de nuestras grandes urbes, cuyas formas dibuja el intelecto. ¡Cultura y civilización, esto es, un organismo nacido del paisaje y un mecanismo producto del anquilosamiento! El hombre culto vive hacia dentro; el civilizado, hacia fuera, en el espacio, entre cuerpos y «hechos». Lo que aquél siente como un sino, compréndelo éste como una conexión de causas y efectos. Ahora son los hombres materialistas en un sentido que sólo vale para los períodos de civilización. Lo son quiéranlo o no y preséntense o no en formas religiosas las doctrinas budistas, estoicas, socialistas.

Para el hombre gótico y dórico, para el hombre del jónico y del barroco, el mundo inmenso de las formas, en arte, religión, costumbres, política, ciencia, sociedad, es fácil y espontáneo. Lo lleva todo en sí; lo realiza sin «conocerlo». Frente al simbolismo de la cultura muestra la misma maestría, sin esfuerzo, que Mozart en su arte. La cultura es lo evidente. Aparecen, empero, los primeros síntomas de un alma declinante cuando despunta un sentimiento de extrañeza ante esas formas, el sentimiento de un peso que anula la libertad creadora, la obligación de examinar y criticar con el intelecto la realidad actual, para aplicarla conscientemente, la tiranía de una reflexión fatal para todo elemento misteriosamente creador. El que siente sus miembros es porque está enfermo. Construir una religión ametafísica y rebelarse contra los cultos y los dogmas; oponer un derecho natural a los derechos históricos; «inventar» estilos artísticos por no poder ya soportar y dominar *el* estilo; concebir el Estado como «orden social» que puede cambiarse, que debe cambiarse—y junto al *Contrato so-*

cial, de Rousseau, hay producciones de idéntico sentido en la época de Aristóteles—, todo esto demuestra que algo se ha deshecho para siempre. La urbe mundial, colmo de lo inorgánico, se extiende en medio del paisaje culto, desarraigando a sus hombres, aspirándolos, agotándolos.

Los mundos científicos son mundos superficiales, mundos prácticos, inánimes, puramente extensivos. Estos mundos sirven de base a las intuiciones del budismo, del estoicismo, del socialismo (1). Vivir la vida no con evidencia indeliberada y apenas consciente, cual un sino providencial, sino considerándola como problemática, poniéndola en escena sobre una base de nociones intelectuales, haciéndola «finalista» «intelectualista», he aquí el fondo común a los tres casos. Rige el cerebro, porque el alma se ha despedido. Los hombres cultos viven insconcientes; los civilizados, conscientemente. El aldeano, arraigado en la tierra, ante las puertas de las grandes ciudades, que ahora—escépticas, prácticas, artificiales—representan *solas* la civilización, no cuenta ya para nada. El «pueblo» es ahora el pueblo de las urbes, masa inorgánica y fluctuante. El aldeano *no* es demócrata—también este concepto pertenece a la existencia mecánica y ciudadana (2)—; por lo tanto es desatendido, ridiculizado, menospreciado, odiado. Es el único hombre *orgánico* que queda, desaparecidas las viejas clases nobiliarias y sacerdotales; es un residuo de la anterior cultura. No encuentra lugar ni en el pensamiento estoico ni el socialista.

Así, al Fausto de la primera parte de la tragedia, al investigador apasionado en las noches solitarias, sigue consecuentemente el Fausto de la segunda parte, el Fausto del nuevo siglo, el tipo de una actividad puramente práctica, de amplio horizonte y orientada hacia fuera. Goethe, psicólogo, ha previsto el futuro de Europa occidental. He aquí la civilización

(1) El primero se funda en el sistema ateísta de Sankhya; el segundo, en la sofística, por intermedio de Sócrates; el tercero, en el sensualismo inglés.
(2) Véase parte II, cap. IV, núm. 5

ocupando el puesto de la cultura, el mecanismo externo en lugar del organismo interno, el intelecto, petrificación del alma, substituyendo al alma extinta. Como Fausto al principio y al final del poema, así se oponen en la antigüedad el heleno de la época de Pericles y el romano de la época de César.

14

Mientras el hombre vive simplemente, naturalmente, evidentemente, una cultura en plenitud, su vida tiene una actitud indeliberada. Su moral es *instintiva;* podrá revestir mil formas discutibles, pero en sí misma no es discutida, porque es hondamente *poseída*. Pero cuando la vida declina; cuando—sobre el suelo de las grandes urbes, que son ahora por sí mismas mundos espirituales—se hace necesaria una teoría para poner la vida en escena y ordenarla; cuando la vida se torna objeto de la contemplación, entonces la moral se convierte en *problema*. La moral culta es la moral que se posee; la moral civilizada es la moral que se busca. Aquélla es demasiado profunda para poderse extraer con los instrumentos de la lógica; ésta en cambio es *función* de la lógica. Todavía en Kant y en Platón la ética es simple dialéctica, juego de conceptos, redondeamiento de un sistema metafísico. En último término, hubiérase podido prescindir de ella. El imperativo categórico no es mas que la concepción abstracta de algo que para Kant no era problema. Ya esto no puede decirse a partir de Zenón y de Schopenhauer. Ahora hay que buscar, hay que inventar, hay que extraer, para servir de regla a la realidad, algo que el instinto ya no garantiza. Ahora comienza la ética civilizada, que no es el reflejo de la vida sobre el conocimiento, sino el reflejo del conocimiento sobre la vida. En todos estos sistemas *inventados*, que llenan los primeros siglos de todas las civilizaciones, se siente no sé qué de artificioso, inánime y verdadero a medias. No son ya aquellas creaciones íntimas, casi supraterrestres, que pueden codearse con las artes mayores.

Ahora desaparece toda metafísica de estilo grandioso, toda intuición pura, ante la urgencia actual de establecer una moral *práctica* que sirva de regla para la vida, porque la vida no puede ya regularse por sí misma. La filosofía hasta Kant, Aristóteles y las doctrinas Yoga y Vedanta, ha sido una serie de poderosos sistemas cósmicos en que la ética *formal* ocupaba un lugar modesto. Pero ahora la filosofía se convierte en filosofía moral, con un fondo de metafísica. La pasión gnoseológica abandona la hegemonía a la necesidad práctica; el socialismo, el estoicismo, el budismo, son filosofías de este estilo.

Contemplar el mundo no desde la altitud de un Esquilo, de un Platón, de un Dante, de un Goethe, sino desde el punto de vista de la necesidad diaria y la realidad apremiante, es lo que yo llamo *cambiar en orden a la vida la perspectiva del pájaro por la perspectiva de la rana.* Justamente éste es el descenso de una cultura a una civilización. Toda ética formula la visión que el alma tiene de su sino: heroica o práctica, grande o vulgar, viril o senil. Y por eso distingo yo una *moral trágica* y una *moral plebeya.* La moral trágica de una cultura conoce y comprende el peso de la realidad; pero de este conocimiento extrae el sentimiento del orgullo, para sobrellevarla. Así sentían Esquilo, Shakespeare y los pensadores de la filosofía bramánica; así también Dante y el catolicismo germánico. Ello se expresa en el rudo coral bélico del luteranismo: «Firme castillo es nuestro Dios»; y aun en la *Marsellesa* resuena algo de ese sentimiento. La moral plebeya, en cambio, la moral de Epicuro y de los estoicos, la moral de las sectas en tiempos de Buda, la moral del siglo XIX, combina un plan de batalla para eludir el sino. Lo que Esquilo hacía grande, los estoicos lo hacían pequeño. No es ya la abundancia, es la pobreza, la frialdad y el vacío de la vida; los romanos han llevado hasta un punto grandioso esa frialdad y vacío intelectuales. Y la misma relación existe entre el pathos ético de los grandes maestros del barroco, Shakespeare, Bach, Kant, Goethe—que tenían la voluntad viril de dominar *interiormente* las cosas naturales

porque se sabían superiores a ellas—, y los afanes de la modernidad europea, que aspira a quitarlas de enmedio—bajo la forma de solicitud, humanidad, paz universal, felicidad del mayor número—porque se siente en el mismo plano que ellas. También es esto una manifestación de la voluntad de potencia, opuesta, por tanto, a la sumisión «antigua» ante lo inevitable; también se manifiesta aquí la pasión y propensión al infinito; pero hay una diferencia entre la grandeza metafísica y la grandeza material de la superación. Falta la profundidad; falta lo que nuestros antepasados llamaban Dios. El sentimiento cósmico de la *acción*, que actuó en todo gran hombre, desde los güelfos y gibelinos hasta Federico el Grande, Goethe y Napoleón, ha decaído hasta convertirse en una filosofía del *trabajo;* y es indiferente para el rango interior de la persona que ésta condene o defienda dicha filosofía. El concepto culto de la acción es al concepto civilizado del trabajo como la actitud del Prometeo de Esquilo a la de Diógenes. Aquél es un hombre padeciendo y aguantando; éste es un holgazán. Galileo, Keplero, Newton llevaron a cabo hazañas científicas; el físico moderno produce *trabajo erudito*. Y a pesar de las grandes palabras que se pronuncian desde Schopenhauer hasta Shaw, es moral plebeya, moral de la existencia consuetudinaria y de la «sana razón» la que sirve de base a toda reflexión sobre la vida.

15

Cada cultura tiene, pues, *su propia manera de extinguirse espiritualmente;* y esa manera de extinguirse no puede ser más que *una:* la que necesariamente se derive de toda su vida anterior. Por eso el budismo, el estoicismo, el socialismo son manifestaciones finales que se equivalen morfológicamente.

El último sentido del budismo ha sido siempre hasta hoy mal interpretado. El budismo *no* es un movimiento puritano, como el Islam o el jansenismo; no es una reforma, como la co-

rriente dionisíaca que se opuso al apolinismo; no es una nueva religión, como la de los Vedas y del apóstol San Pablo (1); es una emoción final, puramente práctica, emoción de los hombres urbanos, cansados, que tiene detrás de sí una cultura completa y carecen de futuro interior; es el sentimiento fundamental de la civilización india, y por eso «corresponde» y equivale al estoicismo y al socialismo. La quintaesencia de este pensar profano, nada metafísico, se encuentra en el famoso sermón de Benares, en las «cuatro verdades sagradas del padecimiento», por medio de las cuales el príncipe filósofo ganó sus primeros partidarios. Las raíces de esta concepción se hallan en la filosofía racionalista y atea de Sankhya, cuya intuición del mundo es tácitamente presupuesta; no de otro modo que la ética social del siglo XIX se origina en el sensualismo y materialismo del siglo XVIII, y la doctrina estoica procede de Protágoras y los sofistas, a pesar de su superficial apología de Heráclito. En todos estos casos, el punto de partida de la reflexión moral es la omnipotencia de la razón. No se menciona para nada la religión, en tanto que por religión se entiende la fe en ciertas proposiciones de carácter metafísico. No hay nada más extraño a la religión que estos sistemas, en su forma originaria. Aquí no nos referimos a las transformaciones que hayan sufrido en los estadios posteriores de la civilización.

El budismo rechaza toda reflexión sobre Dios y los problemas cósmicos. Para él lo único importante es el yo, el arreglo de la vida real. Tampoco reconoce el alma. Así como el psicólogo europeo actual—y con éste el «socialista»—resuelve el hombre interior en un haz de sensaciones, en un conjunto de energías químicoeléctricas, así también el indio de la época de Buda. El maestro Nagasena demuestra al rey Milinda que las partes del coche en que viaja no son el coche mismo y que

(1) Sólo algunos siglos después produjo la concepción budista de la vida—que no reconoce ni Dios ni metafísica—una religión de Fellahs, volviendo a la teología bramánica, fosilizada, y a los viejos cultos populares. Véase parte II, cap. III, núms. 19 y 20.

«coche» es una mera palabra; otro tanto, empero, sucede con el alma. Los elementos psíquicos son llamados *skandhas*, montones, que tienen el carácter de efímeros. Esto corresponde perfectamente a las representaciones de la psicología asociacionista. Hay mucho materialismo en la teoría de Buda (1). Así como el estoico recoge en Heráclito el concepto del *logos*, para descalificarlo en el sentido material; así como el socialismo, en sus fundamentos darwinistas, toma en sentido externo el profundo concepto goethiano de evolución (a través de Hegel), así también el budismo se apropia el concepto bramánico del *carman*—representación casi incomprensible para nosotros de una realidad que en la actividad se perfecciona—, tratándolo muchas veces en sentido materialista, como una materia cósmica en constante transformación.

He aquí, pues, tres formas de nihilismo, usando el término en el sentido de Nietzsche. Los ideales de ayer, las formas religiosas, artísticas, políticas, fruto de los siglos, han terminado; pero este último acto de la cultura, su autonegación, manifiesta una vez más el símbolo primario de su existencia toda. El nihilista fáustico — Ibsen como Nietzsche, Marx como Wágner — destruye los ideales; el nihilista apolíneo—Epicuro como Antístenes y Zenón—los contempla caer; el nihilista indio, ante ellos, se recoge en sí mismo. El estoicismo endereza su afán hacia la *conducta del individuo*, hacia una realidad estatuaria puramente actual, sin referencia al futuro ni al pasado ni a los demás. El socialismo es la elaboración del mismo tema, sólo que en sentido dinámico: la misma defensa, referida, no a la actitud, sino a la actuación de la vida, pero con un poderoso rasgo de alcance lejano, apuntando al futuro todo y a la masa íntegra de los hombres, que *deben* someterse a un método único. El budismo—que sólo un *dilettante* de la investigación religiosa puede comparar con el cristianismo (2)—casi es

(1) Claro está que cada cultura tiene su propia especie de materialismo, condicionada en todas sus partes por su sentimiento cósmico.

(2) Habría que decir, además, con qué cristianismo, si con el de los padres de la Iglesia o con el de las Cruzadas, pues son dos religiones

indefinible con las palabras de los idiomas occidentales. Pero puede hablarse de un nirvana estoico y recordar la figura de Diógenes; y también sería justificado el término de nirvana socialista, refiriéndonos a esa huída ante la lucha por la vida, que el cansancio europeo encubre con los lemas de paz universal, humanidad y fraternidad de todos los hombres. Pero nada de esto llega al concepto budista del nirvana, cuya profundidad desazona. Dijérase que el alma de las viejas culturas, al morir y pulir sus postreros refinamientos, defiende celosamente su propiedad más propia, su contenido formal más íntimo, el símbolo primario que con ella nació. No hay nada en el budismo que pueda ser «cristiano»; no hay nada en el estoicismo que reaparezca en el Islam del año 1000 de J. C.; no tiene Confucio nada de común con el socialismo. La frase *si duo faciunt idem, non est idem*—esta frase debiera servir de divisa a toda consideración histórica, que se refiere al devenir viviente, nunca repetido, y no a los productos muertos reductibles a lógica, causalidad y número—vale muy especialmente para estas manifestaciones que rematan el movimiento de una cultura. En todas las civilizaciones una realidad impregnada de *alma* es aniquilada por otra realidad impregnada de *espíritu;* pero este espíritu es en cada caso de estructura diferente y se halla sometido en cada caso a un lenguaje formal de diferente simbolismo. Justamente, a pesar de ser única la realidad que actuando en lo inconsciente crea cada una de esas formas de la superficie histórica, tiene decisiva significación el parentesco de todas ellas, situadas *en un mismo período histórico*. Distinto es lo que cada una manifiesta; pero el hecho de manifestarlo así las caracteriza a todas como «correspondientes». La renuncia de Buda produce una sensación de estoicismo; la renuncia estoica a la vida plena y resuelta, una sensación de budismo. Ya anteriormente hemos hecho notar la relación entre la catharsis del drama ático y la idea del nir-

diferentes bajo el mismo manto dogmático-cultural. Igual incapacidad para la fina psicología revela la comparación, hoy tan frecuente, entre el socialismo actual y el cristianismo primitivo.

vana. El socialismo ético—aunque un siglo entero ha estado elaborándolo—da la impresión de no poseer aún la forma clara, dura y resignada que ha de ser su concepción definitiva. Quizá los próximos decenios le impriman una fórmula perfecta, como Crisipo a las teorías de los estoicos. Sin embargo, esa su tendencia a la disciplina personal y a la renuncia, arraigada en la conciencia de un gran destino; sus elementos romanoprusianos e impopulares producen ya hoy en los círculos más elevados y selectos una impresión de estoicismo; y su menosprecio del momentáneo placer, del «*carpe diem*», recuerdan el budismo. El ideal popular, a quien el socialismo exclusivamente debe su eficacia hacia abajo y su extensión; el culto de la ἡδονή (1), no del individuo por sí, sino de los individuos en nombre de la totalidad, aparecen seguramente con un marcado acento epicúreo.

Toda alma tiene religión. Religión no es mas que otra palabra para expresar la existencia de un alma. Todas las formas vivas en que el alma se manifiesta, todas las artes, las doctrinas, los usos, todos los mundos de formas metafísicas y matemáticas, todo ornamento, toda columna, todo verso, toda idea es, en lo profundo, religioso y *tiene que serlo*. Pero desde ahora ya no *puede* serlo. La esencia de toda cultura es religión; por *consiguiente, la esencia de toda civilización es irreligión*. También estas dos palabras designan una y la misma cosa. El que no sienta la irreligión en las creaciones de Manet, comparadas con las de Velázquez; en las de Wágner, comparadas con las de Haydn; en las de Lisipo, comparadas con las de Fidias; en las de Teócrito, comparadas con las de Píndaro, es que no sabe discernir las excelencias del arte. Religiosa es todavía la arquitectura del rococó, incluso en sus creaciones más profanas. Irreligiosos son los edificios romanos, incluso los templos de los dioses. El único trozo de arquitectura realmente religioso que hay en Roma es el Panteón, la mezquita primitiva, cuyo espacio interior está lleno de un sentimiento mágico de la di-

(1) Placer.—*N. del T.*

vinidad. Las urbes cosmopolitas, si se comparan con las viejas ciudades cultas—Alejandría comparada con Atenas, París con Brujas, Berlín con Nuremberg—, son todas irreligiosas—lo cual no debe confundirse con antirreligiosas—en todos sus detalles: en el panorama callejero, en la lengua, en la expresión seca e inteligente de los rostros (1). Irreligiosas, inánimes, son, pues, también esas emociones éticas universales, que pertenecen íntegras al idioma de formas de las grandes urbes. El socialismo es el sentimiento vital fáustico, pero sin religiosidad; otro tanto puede decirse de ese supuesto («verdadero») cristianismo que el socialista inglés tanto gusta de exhibir, concibiéndolo como una especie de «moral sin dogmas». Irreligiosos son el estoicismo y el budismo si los comparamos con la religión órfica y védica; y nada significa el hecho de que el estoico romano acepte y practique el culto imperial, o de que el budista posterior niegue, convencido, su ateísmo, o de que el socialista se declare adherido a un pensamiento religioso libre y diga que «cree en Dios».

Esta extinción de la religiosidad interior viviente, que va cundiendo poco a poco por todas las partes de la realidad, aun las más insignificantes, es lo que en el panorama histórico caracteriza el tránsito de la cultura a la civilización, el *climacterium* (2) de la cultura, como en otro lugar lo he llamado, el recodo en que se agota para siempre la productividad anímica de un tipo humano y en que la construcción substituye a la creación. Si se toma la palabra improductividad en su pleno sentido primitivo, es éste justamente el término que designa el sino íntegro del hombre occidental, todo cerebro; y entre los símbolos más significativos de la historia hay que poner el hecho de que este cambio se manifiesta no sólo en la extinción de las artes mayores, de las formas sociales, de los grandes sistemas intelectuales y, en general, del gran estilo, sino tam-

(1) Adviértase la notable semejanza de muchos bustos romanos con las caras de los americanos actuales, hombres de acción, o también —aunque no tan claramente—con algunos retratos egipcios del imperio nuevo. Véase parte II, cap. II, núm. 5.
(2) Edad u hora crítica.—*N. del T.*

bién en sentido corporal, en la disminución de los nacimientos, en la muerte de las razas civilizadas, separadas del campo; fenómeno que en el Imperio romano y en el chino fué advertido y lamentado, pero que no pudo remediarse, como se comprende fácilmente (1).

16

Ante estas formas nuevas, puramente espirituales, no caben dudas sobre el sujeto viviente que las sustenta. Es el «hombre moderno», el hombre que todas las épocas de decadencia han concebido como un compendio de ricas esperanzas; es la plebe informe que se desparrama por las grandes ciudades, substituyendo al pueblo; es la masa humana desarraigada, οἱ πολλοί (2), como decían en Atenas, que substituye a la humanidad de los paisajes cultos, humanidad que crece con la naturaleza misma y sigue siendo aldeana sobre el suelo de las ciudades; es el ocioso del ágora alejandrina y romana y su «correspondiente», el moderno lector de periódicos; es el «hombre educado», que practica el culto de la mediania espiritual en el tabernáculo de la publicidad, antaño como hoy; es el hombre de teatros y de placer, de deportes y de modas literarias, tanto en la antigüedad como en Occidente. El objeto de la propaganda estoica y socialista es esa masa que se manifiesta tardíamente, y *no* «la humanidad». Iguales fenómenos podrían indicarse en el Imperio nuevo de Egipto, en la India budista, en la China de Confucio.

A este tipo de hombre corresponde una forma característica de la actuación pública: la *diatriba* (3). Observada primeramente como fenómeno del helenismo, la diatriba pertenece, en realidad, a las formas de actuación que aparecen en *toda* época civilizada. Es dialéctica, práctica, plebeya; substituye las

(1) Véase parte II, cap. II, núm. 5.
(2) Los muchos.—*N. del T.*
(3) P. Wendland: *Die hellenistische-römische Kultur* [La cultura helenístico-romana], 1912, pág. 75.

figuras significativas, ampliamente influyentes, de los grandes hombres por la agitación ilimitada de los pequeños, pero sagaces; convierte las ideas en fines, los símbolos en programas. La diatriba contiene también el elemento expansivo de toda civilización, sucedáneo imperialista de las riquezas interiores del alma, substituídas ahora por el espacio externo. La cantidad suplanta a la calidad, la propagación a la hondura. Esta actividad superficial y precipitada no debe confundirse con la voluntad fáustica de potencia. Revela simplemente que ha terminado la vida interior creadora y que ahora sólo se conserva una existencia espiritual externa, material, en el espacio de las grandes urbes. La diatriba pertenece por necesidad a la «religión de los irreligiosos»; es su *cura de almas*. Aparece en la forma del sermón indio, de la retórica antigua, del periodismo occidental. Se dirige a los más, no a los mejores. Valora sus medios según el *número* de los éxitos. En lugar del grupo grave de pensadores que florecen en los tiempos pasados, se nos presenta ahora una *prostitución intelectual* en los escritos y los discursos, en las salas y plazas de las grandes urbes. Toda la filosofía del helenismo es retórica; y el sistema social-ético, como la novela de Zola y el drama de Ibsen, es periodismo. No debe confundirse esta prostitución espiritual con la primitiva aparición del cristianismo. La misión cristiana ha sido casi siempre mal entendida en su núcleo esencial (1). Pero el cristianismo primitivo, la religión mágica del fundador, cuya alma era incapaz de tan brutales actividades, sin ritmo ni hondura, fué inducida por la práctica helenística de San Pablo (2)—quien, como es sabido, hubo de vencer una oposición terminante de la primitiva comunidad—a actuar en la ruidosa publicidad urbana y demagógica del Imperio romano. Por leve que haya sido la educación helenística de San Pablo, ella bastó para hacer del apóstol un miembro de la civilización antigua. Jesús hablaba a pescadores y aldeanos; San Pablo sale a la plaza pú-

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 14.
(2) Véase parte II, cap. III, núm. 7.

blica, al ágora de las grandes urbes, y emplea, por lo tanto, la forma urbana de la propaganda. La palabra *pagano* revela quiénes fueron los *últimos* a quienes alcanzó esa propaganda. ¡Qué diferencia entre San Pablo y San Bonifacio! Este, con su pasión fáustica, en bosques y valles solitarios, significa exactamente lo contrario que San Pablo. Y lo mismo los alegres cistercienses con su agricultura, y los caballeros de las Ordenes alemanas en el Oriente eslavo. Aquí otra vez se respira la juventud, el florecimiento, el anhelo, en medio de un paisaje aldeano. Hasta el siglo XIX no aparece en este suelo, ya envejecido, la diatriba con todos sus elementos esenciales: la gran urbe como base y la masa como público. El aldeano auténtico queda excluído de la consideración socialista, como de la estoica y de la budista. El tipo de San Pablo no encuentra parejo hasta que llegamos al estadio de las grandes urbes occidentales, ya se trate de corrientes cristianas o antieclesiásticas, de intereses sociales o teosóficos, de librepensamiento o de fundaciones del arte industrial religioso.

Para esta decisiva conversión hacia la vida externa (único resto que hoy queda), hacia el hecho biológico que frente al sino aparece en la forma de relaciones causales, nada es tan característico como el pathos ético con que se proclama una filosofía de la digestión, de la nutrición, de la higiene. Los temas del vegetarianismo y del alcoholismo son tratados con seriedad religiosa. Estos son, a ojos vistas, los más importantes problemas a que la «humanidad moderna» puede encumbrarse. Tal es la perspectiva batracia de estas generaciones. En cambio, las religiones que nacen en el umbral de las grandes culturas, la religión órfica, védica, el cristianismo de Jesús y el cristianismo fáustico de los germanos caballeros, hubieran considerado indigno el descender, siquiera momentáneamente, a cuestiones de esa índole. Ahora el estudiarlas es una elevación. El budismo es inimaginable sin una dieta corpórea unida a la dieta psíquica. En el círculo de los sofistas, de Antístenes, de los estoicos y escépticos, estos temas adquieren cada día más importancia. Aristóteles ha escrito sobre el alcohol; hay

toda una serie de filósofos que se han ocupado del vegetarianismo; y entre el método fáustico y el apolíneo sólo existe esta diferencia: que el cínico se interesa por su propia digestión y Shaw se interesa por la digestión «de todos los hombres». Aquél, renuncia; éste, prohibe. Es sabido que el mismo Nietzsche, en su *Ecce homo*, ha tocado con complacencia a esta clase de temas.

17

Consideremos una vez más el socialismo, independientemente del movimiento económico que lleva el mismo nombre. El socialismo es el ejemplo fáustico de una ética civilizada. Lo que dicen de él sus amigos y sus enemigos, a saber: que es la forma del futuro o que es un signo de decadencia, es por igual exacto. Todos somos socialistas, sepámoslo o no, querámoslo o no. Aun la oposición al socialismo es socialista.

Todos los antiguos de la época postrimera fueron estoicos con la misma forzosidad interna, sin saberlo. El pueblo romano, como cuerpo, tiene un alma estoica. El romano auténtico, justamente el que lo hubiera negado con mayor decisión, es estoico en grado más eminente que ningún griego hubiera podido serlo. El idioma latino de los últimos siglos precristianos es la creación más poderosa del estoicismo.

El socialismo ético representa el máximum posible de un sentimiento vital desde el punto de vista de los fines (1). Pues la dirección dinámica de la existencia, que se revela en las palabras tiempo y sino, transfórmase en el mecanismo espiritual de los medios y los fines tan pronto como se torna rígida, consciente y conocida. La dirección es lo viviente; el fin es lo muerto. La pasión del avance es en general fáustica; el residuo mecánico, el «progreso», es socialista. Son una a otro como el cuerpo al esqueleto. Y aquí se expresa al mismo tiempo la di-

(1) Sobre todo lo que sigue véase mi obra *Preussentum und Sozialismus* [Prusianismo y socialismo], pág. 22.

ferencia del socialismo con el budismo y el estoicismo, cuyos ideales de nirvana y ataraxia son también mecánicos, pero ignoran la pasión dinámica del espacio, la voluntad de infinito, el pathos de la tercera dimensión.

El socialismo ético—a pesar de sus ilusiones superficiales—*no es* un sistema de la compasión, de la humanidad, de la paz y de la solicitud, sino un sistema de la voluntad de potencia. Lo demás es ilusión engañosa. El propósito es por completo imperialista: bienandanza, sí, pero en sentido expansivo, no de los enfermos, sino de los fuertes, a quienes se quiere dar la libertad de acción, aunque sea por la violencia, una libertad no estorbada por los obstáculos de la propiedad, del nacimiento y de la tradición. Entre nosotros la moral sentimental, la moral orientada hacia la «felicidad» y el provecho no es *nunca* el último instinto, por mucho que se ilusionen los sujetos de esos instintos. En la cúspide de la modernidad moral habrá que poner siempre a Kant, que es en este caso el discípulo de Rousseau. La ética de Kant rechaza el motivo de la compasión y acuña la fórmula siguiente: «*Obra de manera* que...» Toda ética de este estilo quiere ser la expresión de la voluntad de infinito; esta voluntad, empero, exige la superación del instante, de la actualidad, de los planos primeros de la vida. En lugar de la fórmula socrática «Virtud es saber», puso ya Bacon el aforismo «Saber es poder». El estoico toma el mundo como es. El socialista quiere reorganizarlo, cambiar su forma y su contenido, henchirlo de *su propio* espíritu. El estoico se adapta. El socialista manda. El mundo entero debe llevar la forma de *su* intuición; así puede traducirse a lo ético la idea de la *Crítica de la razón pura*. Este es el sentido último del imperativo categórico aplicado a lo político, a lo social, a lo económico: obra como si la máxima de tu acción *debiera convertirse en ley universal por medio de tu voluntad*. Esta tendencia tiránica reaparece incluso en las más mezquinas manifestaciones del tiempo.

No la actitud y los ademanes, sino la actividad es lo que hay que plasmar. Entre nosotros, como en China y en Egipto,

la vida cuenta sólo en tanto que es acción. Y así resulta que, habiéndose el cuadro orgánico de la acción transformado en un mecanismo, surge el *trabajo, en el sentido actual, como forma civilizada de la actuación fáustica.* Esta moral, el afán de dar a la vida la forma más activa imaginable, es más fuerte que la razón, cuyos programas morales, por muy santa, muy fervorosa que sea la fe en ellos y muy apasionada su defensa, son sólo eficaces cuando están orientados en la dirección de ese afán o cuando son traducidos en el sentido de esa tendencia. Todo lo demás son palabras vanas. Hay que distinguir en todo lo moderno, por una parte, el aspecto popular, el *dolce far niente*, el cuidado de la salud, de la felicidad, la despreocupación, la paz universal, en suma, el aspecto llamado cristiano; y por otra parte, el ethos superior, que sólo estima la acción y que para las masas—como todo lo fáustico—no es ni inteligible ni deseable, la *idealización grandiosa del fin y por lo tanto del trabajo.* Si frente al «*panem et circenses*», postrer símbolo vital epicúreoestoico y, en última instancia, indio también, queremos contraponer el símbolo correspondiente del Septentrión e igualmente de la vieja China y de Egipto, habrá de ser éste el *derecho al trabajo*, que sirve ya de fundamento al socialismo de Estado, concebido por Fichte en sentido enteramente prusiano, hoy europeo, y que en los próximos y fecundos estadios de esta evolución habrá de encumbrarse hasta el *deber del trabajo.*

Por último, el rasgo napoleónico, el *aere perennius*, la voluntad de duración. El hombre apolíneo *volvía* la mirada hacia una edad de oro; esto le dispensaba de tener que pensar en lo futuro. El socialista—Fausto moribundo en la segunda parte—es el hombre de la solicitud histórica, de lo venidero, el hombre que siente el futuro como un problema y un propósito frente al cual la felicidad del momento resulta despreciable. El espíritu antiguo, con sus oráculos y sus augures quería *saber* el futuro; el espíritu occidental quiere *crear* el futuro. *El tercer reino es el ideal germánico*, un eterno amanecer al cual han sacrificado su vida todos los grandes hombres desde Joaquín

de Floris hasta Nietzsche e Ibsen—saetas del anhelo lanzadas a la otra orilla, como dice en Zaratustra—. La vida de Alejandro fué una maravillosa borrachera, un ensueño que evoca la edad de Homero. La vida de Napoleón fué un trabajo ingente, no para sí, no para Francia, sino para el futuro.

En este punto es preciso retroceder y recordar cuán distintas representaciones de la *historia universal* han forjado las diferentes culturas. El hombre antiguo sólo veía su propia existencia, su historia, como inmóvil proximidad, sin preguntar nunca: ¿de dónde?, ¿a dónde?. La historia universal era para él un concepto imposible. Su concepción de la historia era estática. El hombre mágico percibe en la historia el gran drama cósmico entre la creación y la destrucción, la lucha entre el alma y el espíritu, el bien y el mal, Dios y el diablo, un suceso rigurosamente circunscrito con una *peripecia singular* a modo de cumbre: la aparición del Salvador. El hombre fáustico ve en la historia una evolución tensa, orientada hacia un *fin*. La serie: Antigüedad, Edad Media, Edad Moderna es para él una imagen dinámica. No *puede* representarse la historia de otro modo. Sin duda, ésta no es la historia universal en sí misma y en su generalidad, sino simplemente la imagen de una historia universal de estilo fáustico, que comienza a ser verdadera y real cuando despierta la conciencia fáustica y que cesará de serlo cuando se extinga. Pero el socialismo, en su elevado sentido, es remate lógico y práctico de esta representación. En el socialismo recibe la imagen la conclusión que venía preparándose desde la época gótica.

Y aquí surge la tragedia del socialismo, tragedia que no conocieron ni el estoicismo ni el budismo. Nietzsche es perfectamente claro y certero—¡qué profunda significación tiene este hecho!—cuando trata de lo que debe ser destruído, transvalorado; en cambio, se pierde en nebulosas generalidades en cuanto se ocupa de la orientación futura, del fin. Su crítica de la decadencia es irrefutable; su teoría del Superhombre es una nube inconsistente. Y lo mismo puede decirse de Ibsen —Brand y Rosmersholm, Juliano el Apóstata y el arquitecto

Solness—, de Hebbel, de Wágner, de todos. En esto se manifiesta una profunda necesidad, pues a partir de Rousseau no le queda esperanza al hombre fáustico, por lo que se refiere al gran estilo de la vida. Algo se acaba. El alma nórdica ha agotado sus posibilidades internas; no le queda ya mas que el tormentoso afán de dinamismo, tal como se manifiesta en las visiones históricouniversales del futuro, que se tienden sobre milenios; no le queda ya mas que el mero impulso, la pasión añorando la creación, una forma sin contenido. El alma fáustica fué voluntad y nada más; necesitaba un propósito al que orientar sus anhelos colombinos; tenía que fingir, al menos, un sentido y fin de su actividad, y así el observador fino encuentra un rasgo de Hialmar Ekdal en toda modernidad, aun en sus más elevadas manifestaciones. Ibsen lo ha llamado la mentira de la vida. Ahora bien: algo de esta mentira vital hay en toda la espiritualidad de la civilización europea, en tanto que se orienta hacia un futuro religioso, artístico, filosófico, hacia un fin éticosocial, hacia un tercer reino; pero en el fondo de todo hay un obscuro sentimiento que no quiere enmudecer, el sentimiento de que todo ese celo infatigable es simplemente la ilusión desesperada de un alma que ni puede ni debe inmovilizarse. De esta situación trágica—inversión del motivo de Hamlet—ha nacido la poderosa concepción nietzscheana del eterno retorno, concepción en la que Nietzsche no ha creído nunca con la conciencia tranquila, pero que hubo de mantener para salvar en su pecho el sentimiento de una misión. Esa mentira vital es también la base en que se sostiene Bayreuth, que *quiso* ser algo, por oposición a Pérgamo, que *fué* algo. Y un rastro de esa mentira lleva en sí también todo socialismo, el político, el económico, el ético, que guarda un silencio violento sobre la gravedad aniquiladora de sus últimas nociones, para salvar la ilusión de la necesidad histórica de su existencia.

18

Dos palabras aún sobre la *morfología de la historia de la filosofía.*

No hay filosofía en general. Cada cultura tiene su propia filosofía, que es una parte de su expresión simbólica. La filosofía, con sus *problemas* y sus *métodos* intelectuales, constituye una ornamentación espiritual que guarda estrecho parentesco con la de la arquitectura y la del arte plástico. Consideradas desde la altura y la lejanía, resultan accidentales y de poca importancia las «verdades» expresadas en palabras por tal o cual pensador en el seno de su escuela—pues escuela, convención y tesoro de formas son aquí, como en las artes mayores, el elemento fundamental—. Las preguntas son infinitamente más importantes que las respuestas, y lo son por el sentido con que se verifica su selección y se plasma su forma interna; pues la especial manera como un macrocosmos se ofrece a la pupila inteligente del hombre de determinada cultura es la que de antemano informa la necesidad y la índole de toda pregunta.

La cultura antigua y la cultura fáustica, y no menos la india y la china, tienen su propia manera de plantear sus grandes cuestiones y las plantean *todas* al principio de su vida. No hay problema moderno que el gótico no haya visto y reducido a forma. No hay problema helenístico que no haya surgido ya antes en las doctrinas de la religión órfica.

Y lo mismo da que esta costumbre de cavilar nociones intelectuales se manifieste por tradición oral o en libros; lo mismo da que los escritos sean creaciones *personales* de un yo, como sucede en nuestra literatura, o formen una masa anónima de textos, continuamente vacilante, como en la India; lo mismo da que surja una serie de sistemas conceptuales o que las últimas nociones se expresen en las formas del arte y de la religión, como en Egipto. El curso de esos ciclos de pensamientos es por doquiera el mismo. Al principio, en toda

época primitiva, la filosofía se da la mano con la gran arquitectura y la religión; la filosofía, entonces, es el eco espiritual de una experiencia íntima, profundamente metafísica, y su fin es confirmar por manera crítica la sagrada causalidad del cuadro cósmico, tal como lo contemplan los ojos de los fieles (1). Las distinciones fundamentales, no sólo de la ciencia natural, sino aun de la filosófica, dependen de los elementos religiosos; se han desprendido de la religión correspondiente. En este período primitivo los pensadores son *sacerdotes*, no sólo por el espíritu, sino por la clase y profesión misma a que pertenecen. Así sucede en la escolástica y la mística de los siglos góticos y védicos, como de los homéricos (2) y arábigos primeros (3). Al irrumpir el período posterior, la filosofía se hace ciudadana y profana. Se liberta de la servidumbre religiosa y se atreve a convertir la religión misma en objeto de los métodos gnoseológicos. El gran tema de la filosofía bramánica, jónica y barroca es el problema del conocimiento. El espíritu ciudadano se vuelve hacia su propia imagen para dejar bien sentado que él es la última instancia del saber. Por eso el pensar aparece ahora en la proximidad de la alta matemática, y en vez de sacerdotes encontramos ahora hombres de mundo, estadistas, comerciantes, descubridores, hombres probados en los altos cargos y las grandes empresas. Y estos hombres fundan sobre una profunda experiencia vital su «pensamiento del pensamiento». Es ésta la serie de las grandes figuras, desde Thales hasta Protágoras, desde Bacon hasta Hume, la serie de los pensadores preconfucianos y prebudistas, de los cuales no sabemos apenas otra cosa sino que han existido.

Al término de esa serie hállanse Kant y Aristóteles (4).

(1) Véase parte II, cap. III, núms. 15 y 19.

(2) Quizá el estilo extraño de Heráclito—oriundo de una familia sacerdotal del templo de Efeso—sea un ejemplo de la forma en que se transmitía oralmente la vieja sabiduría órfica.

(3) Véase parte II, cap. III, núm. 12.

(4) Este es el aspecto *escolástico* del período posterior. El aspecto místico, que no está muy lejos de Pitágoras y de Leibnitz, llega a su cumbre con Platón y Goethe, y desde Goethe se vierte sobre los ro-

Lo que comienza después de ellos es filosofía de época civilizada. En toda gran cultura hay un pensar ascendente que plantea los problemas primarios y los va agotando con la potencia creciente de su expresión espiritual, en respuestas siempre nuevas—respuestas que, como hemos dicho, tienen un sentido *ornamental*—; y hay otro pensar descendente, para el cual los problemas del conocimiento están ya resueltos, pasados, y se han tornado insignificantes. Existe un período metafísico, de acepción primero religiosa y luego racionalista, en que el pensamiento y la vida son aún caóticos y de su propia exuberancia extraen formas cósmicas. Sigue a éste un período eticista, en que la vida de las grandes urbes se aparece a sí misma como problemática y aplica a su mantenimiento y conservación el último resto de potencia creadora filosófica. En el período metafísico se *manifiesta* la vida; el período eticista toma la vida como *objeto*. Aquél es teorético, contemplativo en el sentido más elevado de esta palabra; éste, por necesidad, es práctico. Todavía el sistema de Kant es *intuitivo* en sus grandes líneas y *sólo posteriormente* recibe una ordenación y fórmula de carácter lógico, sistemático.

Una prueba de esto es la relación de Kant con las matemáticas. El que no haya penetrado en el mundo de las formas numéricas, el que no haya vivido los números como símbolos no puede ser un auténtico metafísico. En realidad, los grandes pensadores del barroco fueron los que crearon el análisis; y otro tanto—*mutatis mutandis*—puede decirse de los presocráticos y Platón. Descartes y Leibnitz, con Newton y Gauss; Pitágoras y Platón, con Archytas y Arquímedes, son las cumbres del pensamiento matemático. Pero ya Kant es, como matemático, insignificante. Ni penetró en las últimas finezas del cálculo infinitesimal de entonces, ni se apropió la axiomática leibnitziana. En esto se parece a su «correspon-

mánticos, Hegel y Nietzsche. El aspecto escolástico, que había agotado sus problemas, decae después de Kant—y de Aristóteles—en una filosofía de cátedra, elaborada en el sentido de una ciencia especializada.

diente», a Aristóteles. A partir de ahora ningún filósofo cuenta ya en la ciencia matemática. Fichte, Hégel, Schelling y los románticos son completamente amatemáticos; lo mismo que Zenón y Epicuro. Schopenhauer, en este terreno, es tan insuficiente que llega a la incapacidad; y de Nietzsche no hablemos. Con el mundo de las formas numéricas piérdese una gran convención. Desde entonces no sólo no hay ya tectonismo en los sistemas, sino que falta eso que pudiéramos llamar el *gran estilo* del pensamiento. Schopenhauer se ha calificado a sí mismo de pensador de ocasión.

La ética se ha desarrollado, rompiendo los límites de su esfera, que consistía en ser parte de una teoría abstracta. Ahora ya la ética constituye *la* filosofía; ella es la que incorpora a su sistema los demás territorios; la vida práctica se sitúa en el centro de la consideración. Declina la pasión del pensamiento puro. La metafísica, señora ayer, es hoy esclava. Su misión se reduce a proporcionar el fundamento de un sentir práctico. Y ese fundamento mismo se hace cada día más superfluo. Se olvida, se ridiculiza lo metafísico, lo impráctico, las «piedras en vez del pan». En Schopenhauer, los tres primeros libros sirven como de introducción al cuarto. Kant *creía* que lo mismo sucedía en su sistema. Pero en realidad para Kant la razón pura, no la práctica, es todavía el centro de la creación filosófica. De la misma manera se divide la filosofía antigua antes y después de Aristóteles. Antes es una grandiosa concepción del cosmos, apenas enriquecida por una ética formal; después es la ética misma, tomada en el sentido de un programa, de una necesidad, y asentada sobre la base de una metafísica vacilante e insegura. Y cuando vemos la falta de conciencia lógica con que Nietzsche, por ejemplo, construye rápido tales teorías, sentimos la impresión de que ello no es motivo suficiente para rebajar el valor de su filosofía propiamente dicha.

Es sabido que Schopenhauer (1) no pasó de la metafísica

(1) Nuevos *Paralipomena,* § 656.

al pesimismo, sino que fué el pesimismo—que le acometió a los diez y siete años—el que le llevó al desarrollo de su sistema. Shaw—extraño testimonio—hace notar en su *Breviario de Ibsen* que leyendo a Schopenhauer se puede muy bien —como él dice—admitir su filosofía, aun rechazando su metafísica. Esta expresión separa muy exactamente el elemento que hace de Schopenhauer el primer pensador del tiempo nuevo y el otro elemento que, según una tradición anticuada, debía haber en toda filosofía completa. Nadie en Kant percibiría tal distinción. Nadie podría consumarla. En Nietzsche, en cambio, es fácil demostrar que su «filosofía» fué enteramente una experiencia íntima, muy pronto sentida, mientras que para satisfacer sus necesidades metafísicas se sirvió de rápidas lecturas, defectuosas a veces, y ni siquiera consiguió exponer con exactitud su teoría ética. En Epicuro y en los estoicos es también fácil distinguir dos capas superpuestas de pensamientos: una viva, ética, adecuada a la época, y otra impuesta por la costumbre, innecesaria, metafísica. Este fenómeno no deja duda alguna sobre la esencia de toda filosofía civilizada.

La metafísica rigurosa ha agotado sus posibilidades. La urbe mundial ha vencido definitivamente al campo; y su espíritu se construye ahora una teoría propia, orientada necesariamente hacia fuera, una teoría mecanicista, inánime. Con cierto derecho cabe hablar ahora de cerebro en vez de alma. Y como en el «cerebro» occidental la voluntad de potencia, la orientación tiránica hacia el futuro, hacia la organización de la totalidad, exige una expresión práctica, por eso la ética, cuanto más va perdiendo de vista su pasado metafísico más adquiere un carácter *éticosocial y económico*. La filosofía del presente, nacida de Hégel y Schopenhauer, es *crítica social* cuando representa bien el espíritu del tiempo; en cambio Lotze y Herbart, por ejemplo, permanecen fuera de esa caracterización.

La misma atención que el estoico concede a su cuerpo concede el pensador occidental al cuerpo social. No es fortuito,

el hecho de que la escuela hegeliana haya producido el socialismo—Marx, Engels—, el anarquismo—Stirner—y el problematismo del drama social—Hebbel—. El socialismo es la economía nacional disfrazada de ética, de ética *imperativa*. Mientras hubo metafísica de gran estilo, es decir, hasta Kant, la economía nacional fué sólo una *ciencia;* pero tan pronto como la «filosofía» significó ética práctica, la economía vino a ocupar el puesto de la matemática y a ser la *base del pensamiento cósmico*. Esta es la significación de Cousin, Bentham, Comte, Mill y Spencer.

No es libre el filósofo de elegir su materia, ni la filosofía tiene siempre y dondequiera la misma materia. No existen problemas eternos; los problemas son sentidos y planteados por un determinado tipo de existencia. «Todo lo transitorio es un mero símbolo»; esto mismo puede decirse de toda filosofía auténtica, que es la expresión espiritual de una existencia, la realización de posibilidades psíquicas en un mundo de formas conceptuales, de juicios, de razones, unidas en la viva realidad de un autor. Cada una de ellas, desde la primera hasta la última palabra, desde el tema más abstracto hasta el rasgo de carácter más personal, es un producto, un reflejo del alma en el mundo, del reino de la libertad en el reino de la necesidad, de la vida inmediata en la lógica espacial; y por lo tanto es algo transitorio, con un ritmo y duración determinados. Por eso hay en la *elección de tema* una rigurosa necesidad. Cada época tiene el suyo, que es significativo para ella y no para otra alguna. No equivocarse en esto es lo que caracteriza al filósofo nativo. Lo demás de la producción filosófica es insignificante, mera ciencia especializada, tedioso montón de sutilezas sistemáticas y conceptuales.

Por eso la filosofía característica del siglo XIX es *sólo* ética, sólo crítica social en el sentido productivo, y nada más. Por eso sus representantes más eminentes, si prescindimos de los prácticos, son los *dramaturgos*—y esto concuerda con la actividad fáustica—, junto a los cuales ningún filósofo de cátedra significa nada con su lógica, su psicología o su sistemática.

Estos insignificantes, estos simples sabios son, empero, los que han escrito una y otra vez la historia de la filosofía—y ¡qué historia! ¡Mera colección de datos y «resultados»!—; a ello justamente se debe el que nadie sepa hoy lo que es historia de la filosofía y lo que debiera ser.

La profunda unidad orgánica en el pensamiento de esta época no ha sido vislumbrada por nadie todavía. Su núcleo filosófico puede, sin embargo, reducirse a una fórmula. Preguntémonos hasta qué punto es Shaw el discípulo que continúa y perfecciona a Nietzsche. Y advierto que esta relación no tiene en mi pensamiento la menor ironía. Shaw es el único pensador de altura que ha proseguido consecuente en la dirección del verdadero Nietzsche, esto es, como crítico productivo de la moral occidental; y, por otra parte, ha sacado como poeta las últimas consecuencias de Ibsen. En sus obras de teatro ha prescindido del resto que aun quedaba de forma artística, convirtiéndolas en discusiones prácticas.

Nietzsche ha sido en todo—cuando el romántico rezagado que había en él no determina el estilo, el tono y la actitud de su filosofía—un discípulo de los decenios materialistas. Lo que tan apasionadamente le atraía en Schopenhauer, sin darse él cuenta y sin que nadie se haya dado cuenta, era aquel elemento de la doctrina schopenhauerniana que destruye la metafísica de gran estilo y parodia involuntariamente al maestro Kant; me refiero a la conversión de los profundos conceptos barrocos en nociones palpables y mecánicas. Kant habla, en términos insuficientes—tras los cuales se oculta una intuición poderosa, difícilmente accesible—, del mundo como apariencia; Schopenhauer dice en cambio: el mundo como fenómeno cerebral. Aquí se verifica la transformación de la filosofía trágica en plebeyismo filosófico. Bastará citar un pasaje. En *El mundo como voluntad y representación* (II, cap. 19), dice: «La voluntad, como cosa en sí, constituye la esencia interior, verdadera, indestructible del hombre; pero en sí misma es, sin embargo, inconsciente. Porque la consciencia está condicionada por el intelecto y éste es un

mero accidente de nuestro ser, porque es una función del cerebro, el cual, con los nervios adyacentes y la medula espinal, es un simple fruto, un producto y hasta un parásito del organismo restante, por cuanto no actúa directamente en los engranajes interiores, sino que sirve a los fines de la conservación, regulando las relaciones del organismo con el mundo exterior.» Esta es exactamente la concepción fundamental del materialismo más mezquino. No en vano Schopenhauer, como antes Rousseau, había aprendido la teoría en los sensualistas ingleses. En ellos se acostumbró a mal interpretar a Kant, en el espíritu de la modernidad urbana, enderezada al finalismo. El intelecto como instrumento de la voluntad de vivir (1), como arma en la lucha por la existencia; eso que Shaw ha llevado a la escena en forma grotesca (2), ese aspecto de Schopenhauer es el que, al aparecer la obra capital de Darwin (1859), hizo de él al punto el filósofo de moda. Al contrario de Schelling, Hégel, Fichte, fué Schopenhauer el único, cuyas fórmulas metafísicas penetraron sin dificultad en la clase media espiritual. Su claridad, que tanto le enorgullecía, linda en cada instante con la trivialidad. Le fué posible entonces, sin renunciar a esas fórmulas envueltas en una atmósfera de profundidad y exclusivismo, apropiarse toda la concepción civilizada del mundo. Su sistema es un *darwinismo anticipado*, que se disfraza con el idioma kantiano y los conceptos indios. En su libro *La voluntad en la naturaleza* (1835) encontramos ya la lucha por prevalecer en la naturaleza, vemos ya al intelecto humano considerado como el arma más eficaz en esa lucha, hallamos ya el amor sexual concebido como selección inconsciente (3), por intereses biológicos.

(1) También se encuentra en él el moderno pensamiento de que los actos vitales inconscientes, instintivos, cumplen sus fines a la perfección, mientras que el intelecto vacila, tantea, y sólo por casualidad acierta. Tomo II, cap. XXX.

(2) En *Hombre y superhombre*.

(3) En el capítulo «Sobre la metafísica del amor sexual» (II, 44) se anticipa en toda su amplitud la idea de la selección como medio para conservar la especie.

Esta es la opinión que Darwin, pasando por Malthús, ha introducido con éxito irresistible en su interpretación del mundo animal. Hay un hecho que demuestra el origen económico del darwinismo, y es que este sistema, ideado en vista de la semejanza entre los animales superiores y el hombre, no se acomoda al mundo vegetal y degenera en verdaderas tonterías cuando, con su tendencia voluntarista (selección, *mimicry*), se aplica seriamente a las formas orgánicas primitivas (1). El darwinista entiende por demostración un ordenamiento de los hechos, una explicación metafórica de los hechos, que corresponde a su sentimiento fundamental histórico-dinámico de «evolución». El «darwinismo», es decir, ese conjunto de opiniones tan diferentes y a veces contradictorias, que sólo tienen de común la aplicación del principio causal a lo viviente, esto es, un *método y no un resultado*, era ya conocido con todo detalle en el siglo XVIII. Rousseau defiende en 1754 la teoría del hombre mono. Lo que Darwin ha hecho es solamente construir el sistema manchesteriano, *cuya popularidad se explica por su contenido político latente.*

Y aquí se revela la unidad espiritual del siglo. Desde Schopenhauer hasta Shaw, todos, sin sospecharlo, han dado forma al mismo principio. Todos van guiados por ideas evolucionistas, incluso los que, como Hebbel, ignoran a Darwin. Pero esas ideas evolucionistas no las toman en su profunda acepción goethiana, sino en su mezquina acepción civilizada, unas veces con el cuño biológico, otras con el económico. La conversión de la cultura en civilización hubo también de verificarse en la idea evolucionista, que es íntegramente fáustica, y que, en oposición a la entelequia aristotélica, concepto intemporal, revela un afán apasionado de futuro infinito, una *voluntad*, un *fin* que representa *a priori* la *forma* de nuestra intuición naturalista y no necesita ser antes descubierta como principio, porque es inmanente al espíritu fáustico y sólo a éste. En Goethe la idea de evolución es sublime; en Darwin,

(1) Véase parte II, cap. I, núm. 8.

mezquina. En Goethe es orgánica; en Darwin, mecánica. En Goethe es una experiencia íntima, un símbolo; en Darwin es conocimiento y ley. En Goethe se llama realización interna; en Darwin, «progreso». La lucha por la existencia, que Darwin no percibió, sino que introdujo en la naturaleza, es la acepción plebeya de ese sentimiento primario que en las tragedias de Shakespeare mueve unas junto a otras las grandes realidades. Lo que en Shakespeare es intuído íntimamente, sentido como el sino y realizado en figuras, eso mismo es por Darwin concebido como nexo casual y reducido a un sistema superficial de finalidades. Y este sistema, no aquel sentimiento primario, es el que sirve de base a los discursos de Zaratustra, a la tragedia de *Los aparecidos*, al problematismo del *Anillo del Nibelungo*. Sólo que Schopenhauer, al que Wágner se mantuvo fiel, fué el primero de la serie y percibió espantado su propio conocimiento—he aquí la raíz de su pesimismo, cuya suprema expresión es la música del *Tristán*—, mientras que los siguientes, Nietzsche sobre todo, se entusiasmaron con él, a veces no sin violencia.

La ruptura de Nietzsche con Wágner—último acontecimiento grandioso del espíritu alemán—significa su cambio de maestro, su tránsito inconsciente de Schopenhauer a Darwin; de la fórmula metafísica a la fórmula fisiológica para uno y el mismo sentimiento cósmico; de la negación a la afirmación. *Ambos* reconocen un mismo aspecto, a saber: la voluntad de vivir, que es idéntica a la lucha por la existencia. Pero Schopenhauer la niega y Nietzsche la afirma. En «Schopenhauer como educador» la evolución significa todavía una madurez interna; pero el superhombre es ya producto de una evolución mecánica. Zaratrustra nace *éticamente* por oposición inconsciente a Parsifal; pero su origen *artístico* está determinado por Parsifal y se debe a la rivalidad de los dos Mesías.

Mas Nietzsche fué también socialista sin saberlo. No sus fórmulas, pero sí sus instintos eran socialistas, prácticos; iban dirigidos a la «salud fisiológica de la humanidad», en la que

Goethe y Kant nunca pensaron. El materialismo, el socialismo, el darwinismo son inseparables; sólo en la superficie y artificialmente pueden distinguirse. Por eso Shaw, para obtener en el tercer acto de *Hombre y superhombre*—una de las obras más importantes y significativas al término de la época—la fórmula propia de *su* socialismo, sólo necesita introducir una pequeña modificación, bien consecuente por cierto, en las tendencias de la moral de los señores y de la selección del superhombre. Shaw, en esta obra, ha expresado—sin rodeos, claramente, con la plena conciencia de una trivialidad—lo que las partes no desarrolladas de Zaratustra debieron haber dicho primitivamente con el teatralismo de Wágner y la nebulosidad romántica. Basta con discernir las necesarias condiciones y consecuencias *prácticas* del pensamiento nietzscheano, implícitas en la estructura de la vida pública actual. Nietzsche se mueve entre fórmulas indeterminadas como «nuevos valores», «superhombre», «sentido de la tierra», y evita o teme apretar y precisar la concepción. Shaw, en cambio, lo hace. Nietzsche advierte que la idea darwinista del superhombre evoca el concepto de crianza; pero se queda en palabras sonoras. Shaw sigue preguntando—pues no tiene sentido el hablar de ello, si no se quiere *llevar a cabo*—cómo ha de hacerse esta crianza y llega a la conclusión de que hay que convertir la humanidad en una yeguada. Esta, empero, es la consecuencia de Zaratustra; sólo que Nietzsche no tuvo el valor de sacarla, aunque fuera el valor del mal gusto. Cuando se habla de una crianza intencionada—concepto perfectamente materialista y utilitario—hay que contestar a estas preguntas: ¿Quién cría? ¿A quién cría? ¿Dónde y cómo se cría? Pero la aversión romántica de Nietzsche a sacar las consecuencias sociales prosaicas; su miedo a exponer los pensamientos poéticos a una comprobación violenta de los hechos fríos, le indujeron a no decir que toda su teoría, oriunda del darwinismo, supone también la *coacción* socialista como *medio;* que a toda crianza o educación sistemática de una clase de hombres superiores debe preceder un orden social rigurosamente socialista; y que esta

idea «dionisíaca»—puesto que se trata de una acción *común* y no de un asunto privado, ajeno a los pensadores vivos—es una idea democrática, sea cual fuere la forma en que se exprese. Con esto llega a su cúspide la ética dinámica del «tú debes». Para imponer al mundo la forma de su voluntad, el hombre fáustico se sacrifica a sí mismo.

La crianza o educación del superhombre es la consecuencia del concepto de selección. Desde que Nietzsche escribió los *Aforismos*, fué discípulo inconsciente de Darwin. Pero Darwin mismo había transformado la idea evolutiva del siglo XVIII fundiéndola con las tendencias económicas que tomó de su maestro Malthus y que proyectó en el mundo de los animales superiores. Malthus había estudiado la industria fabril de Lancaster. Todo este sistema, aplicado a los hombres en vez de a los animales, se encuentra ya en la *Historia de la civilización inglesa*, por Buckle (1857).

Y así resulta que la «moral de los señores», la moral de ese último romántico, viene por extrañas vías, muy características, empero, para el sentido de la época y nace en el manantial de toda la modernidad espiritual, en la atmósfera de la industria inglesa. El maquiavelismo, que Nietzsche preciaba como manifestación del Renacimiento y cuyo parentesco con el concepto darwinista de la *mimicry* no se debe olvidar, es de hecho el tema del *Capital* de Marx—otro discípulo famoso de Malthus—. La primera forma de esta obra fundamental del socialismo político (no del ético), empezada a publicarse en 1867, está en la *Crítica de la economía política*, que aparece al mismo tiempo que el libro de Darwin. Tal es la genealogía de la «moral de los señores». La «voluntad de potencia», vertida al idioma de la realidad, de la política y de la economía, encuentra su expresión más fuerte en *Major Barbara*, de Shaw. Sin duda Nietzsche es como personalidad la cumbre de esta serie de éticos; pero como pensador le alcanza Shaw, el político de partido. La voluntad de potencia está hoy representada por los dos polos de la vida pública, la clase obrera y las grandes personalidades financieras y cerebrales, mucho me-

jor que lo fuera antaño por un Borgia. El millonario Underschaft, en esa excelente comedia de Shaw, es el superhombre. Pero Nietzsche, romántico, no hubiera reconocido en él su ideal. Nietzsche habla sin cesar de una transvaloración de todos los valores, de una filosofía del futuro, es decir, ante todo del futuro europeo, no del futuro chino o africano; pero cuando alguna vez sus pensamientos, perdidos en lejanías dionisíacas, se condensan en formas palpables, la voluntad de potencia se le presenta en la imagen del puñal y del veneno, no en la de una huelga o en la de la energía del dinero. Sin embargo, ha dicho una vez que la idea se le ocurrió en la guerra de 1870, viendo pasar los regimientos prusianos que marchaban al combate.

El drama de esta época ya no es poesía, en el viejo sentido, en el sentido de la cultura. Ahora es una forma de la propaganda, un debate y una demostración; la escena se considera como «un instituto moral». Nietzsche mismo propende a dar a sus pensamientos una forma dramática. Ricardo Wágner ha expuesto sus ideas sociales revolucionarias en su poema de los *Nibelungos*, sobre todo en la primera concepción de 1850. Sigfredo, pasando por numerosas influencias artísticas y extraartísticas, es todavía en la redacción definitiva del *Anillo* un símbolo de la cuarta clase; el tesoro de Fafner simboliza el capitalismo; Brunilda, la «mujer libre». La música de la selección sexual, cuya teoría, el *Origen de las especies*, apareció en 1859, se encuentra justamente en el tercer acto de *Sigfredo* y en *Tristán*. Y no es fortuito el hecho de que Wágner, Hebbel e Ibsen hayan emprendido casi al mismo tiempo la tarea de dramatizar el tema de los *Nibelungos*. Hebbel, al conocer en París los escritos de F. Engels, expresa su admiración (carta del 2 de abril de 1844) por haber concebido el principio social de la época—que quería exponer entonces en un drama intitulado *En un tiempo cualquiera*—del mismo modo que el autor del manifiesto comunista; y cuando conoce por primera vez a Schopenhauer (carta de 29 de marzo de 1857) le sorprende el parentesco de *El mundo como voluntad y repre-*

sentación con algunas tendencias importantes que él había expresado en su *Holofernes* y en *Herodes y Mariene*. El *Diario* de Hebbel, cuya parte capital fué escrita entre 1835 y 1845, es una de las mas profundas producciones filosóficas del siglo, sin que su autor se haya dado cuenta de ello. A nadie le extrañaría encontrar frases enteras suyas, textualmente, en Nietzsche, que no lo conoció nunca y no lo alcanzó siempre.

Doy seguidamente un cuadro de la filosofía *real* del siglo XIX, cuyo tema único y más característico es la voluntad de potencia en forma civilizada, intelectual, ética o social, como voluntad de vida, como fuerza vital, como principio dinámico práctico, como concepto o en forma dramática. Este período, que *cierra* Shaw, corresponde al «antiguo» de 350 a 250. Lo demás es, como dice Schopenhauer, filosofía de profesores por profesores de filosofía:

1819.—*Schopenhauer:* «El mundo como voluntad y representación». La voluntad de vivir puesta por primera vez en el centro de todo, como realidad única («fuerza primaria»); pero todavía, bajo la impresión del idealismo precedente, se recomienda su negación.

1836.—*Schopenhauer:* «Sobre la voluntad en la naturaleza». Anticipación del darwinismo, pero en lenguaje metafísico.

1840.—*Proudhon:* «¿Qué es la propiedad?» Fundamento del anarquismo.

A. Comte: «Curso de filosofía positiva». La fórmula de orden y progreso.

1841.—*Hebbel:* «Judith». Primera concepción dramática de la «mujer moderna» y del superhombre (Holofernes).

Feuerbach: «La esencia del cristianismo».

1844.—*Engels:* «Bosquejo de una crítica de la economía nacional». Base de la concepción materialista de la historia.

Hebbel: «María Magdalena». Primer drama social.

1847.—*Marx:* «Miseria de la filosofía». (Síntesis de Hégel y Malthus.) Estos años constituyen la época decisiva.

en la cual comienzan a predominar la economía, la ética social y la biología.

1848.—*Wágner:* «La muerte de Sigfredo». Sigfredo como revolucionario éticosocial; el tesoro de Fafner, símbolo de capitalismo.

1850.—*Wágner:* «Arte y clima». El problema sexual.

1850-1858.—*Wágner, Hebbel* e *Ibsen* componen sus «Nibelungos».

1859.—Una coincidencia simbólica. Darwin publica su «Origen de las especies por selección natural» (aplicación de la economía a la biología), y *Wágner,* «Tristán e Isolda».

Marx: «Crítica de la economía política».

1863.—*J. St. Mill:* «Utilitarismo».

1865.—*Dühring:* «El valor de la vida». Rara vez citado, pero de gran influjo sobre la generación inmediata.

1867.—*Ibsen:* «Brand».

Marx: «El capital».

1878.—*Wágner:* «Parsifal». Primera conversión del materialismo en misticismo.

1879.—*Ibsen:* «Nora».

1881.—*Nietzsche:* «Aurora». Tránsito de Schopenhauer a Darwin. La moral como fenómeno biológico.

1883.—*Nietzsche:* «Así habló Zaratustra». La voluntad de potencia, pero en traje romántico.

1886.—*Ibsen:* «Rosmersholm». (Los hombres nobles.)

Nietzsche: «Más allá del bien y del mal».

1887-1888.—*Strindberg:* «Padre» y «Señorita Julia».

1890.—Se acerca la conclusión de la época. Obras religiosas de *Strindberg;* obras simbolistas de *Ibsen.*

1896.—*Ibsen:* «Juan Gabriel Borkmann». El superhombre.

1898.—*Strindberg:* «Hacia Damasco».

A partir de 1900, las últimas producciones.

1903.—*Weininger:* «Sexo y carácter». El único ensayo serio de resucitar a Kant, dentro de esta época, poniéndolo en relación con Wágner e Ibsen

1903.—*Shaw:* «Hombre y superhombre». Ultima síntesis de Darwin y Nietzsche.

1905.—*Shaw:* «Major Barbara». El tipo del superhombre retrotraído a su origen económicopolítico.

Así, tras el período metafísico, queda agotado igualmente el período ético. El socialismo ético, preparado por Fichte, Hégel, Humboldt, llegó a su grandeza pasional hacia la mitad del siglo XIX. Al término de este siglo había pasado ya el estadio de las repeticiones. El siglo XX conserva la *palabra* socialismo; pero en lugar de una filosofía ética que sólo a los epígonos les parece incompleta, pone una práctica de problemas económicos actuales. La emoción ética del Occidente seguirá siendo «socialista»; pero su teoría ha dejado de ser problema. Resta la posibilidad de un tercero y último período en la filosofía occidental: el de un escepticismo fisiognómico. El secreto del universo aparece sucesivamente como problema de conocimiento, problema de valor, problema de forma. Kant veía la ética como objeto de conocimiento; el siglo XIX veía el conocimiento como objeto de valoración; el escéptico considera *ambas cosas* simplemente como expresión histórica de una cultura.

CAPITULO VI

LA FISICA FAUSTICA Y LA FISICA APOLINEA

I

En un discurso, que se ha hecho famoso, decía Helmholtz en 1869: «El fin de la ciencia natural es hallar los movimientos que sirven de base a todos los cambios y descubrir las fuerzas propulsoras de esos movimientos; en suma, convertirse en mecánica.» ¡En mecánica! Esto significa la reducción de todas las impresiones cualitativas a valores cuantitativos fundamentales e inmutables, es decir, a la *extensión y sus cambios de lugar;* esto significa además, si recordamos la oposición entre el producirse y lo producido, la experiencia íntima y el conocimiento, la forma y la ley, la imagen y el concepto, esto significa, digo, la reducción de la imagen que vemos de la naturaleza a la imagen que nos representamos de un ordenamiento uniforme y numérico, con estructura mensurable. La tendencia peculiar de toda la mecánica occidental consiste en *tomar posesión* espiritualmente de las cosas por *medio de la medida;* por eso se ve obligada a buscar la esencia de todo fenómeno en un sistema de elementos constantes, accesibles a la medida, el más importante de los cuales, según la definición de Helmholtz, es designado con el nombre de *movimiento*—nombre tomado de la experiencia *vital* diaria.

Para el físico, esa definición es inequívoca y exhaustiva; para el escéptico, empero, que inquiere la psicología de la convicción científica, no lo es, ni mucho menos. Para aquél, la mecánica actual es un sistema coherente de conceptos claros

e inequívocos y de relaciones tan simples como necesarias; para éste, es una *imagen* que caracteriza la estructura del espíritu europeo occidental, imagen desde luego muy consecuente en su trama y colmada de fuerza persuaviva. Bien se comprende que los éxitos y descubrimientos *prácticos* no contribuyen para nada a demostrar la «verdad» de la *teoría*, de la *imagen* (1). Para la mayoría de los hombres, «la» mecánica es sin duda la concepción evidente de las impresiones de la naturaleza. Pero esto es una mera apariencia. Porque ¿qué es el movimiento? El postulado de que todo lo cualitativo puede reducirse al movimiento de puntos-masas invariables y homogéneos ¿no es ya un postulado puramente fáustico y no universalmente humano? Arquímedes, por ejemplo, no sentía en absoluto la necesidad de traducir las nociones mecánicas en la representación de ciertos movimientos. ¿Es el movimiento, en general, una magnitud puramente mecánica? ¿Es un término que designa una experiencia de los ojos, o un concepto abstraído de tales experiencias? ¿Significa el número que obtenemos midiendo hechos provocados experimentalmente, o la imagen que introducimos bajo ese número para servirle de substrato? Y si realmente consiguiera la física algún día alcanzar el fin que suponemos se propone; si llegara a reducir toda percepción sensible a un sistema perfecto de «movimientos», determinados por leyes y de fuerzas propulsoras de estos movimientos, ¿habría adelantado un paso en el «conocimiento» de lo que sucede? ¿Es por ello menos dogmático el lenguaje de las formas mecánicas? ¿No contiene más bien en su más rigurosa acepción el mito de los términos primarios, de esos términos primarios que dan forma a la experiencia, lejos de derivarse de ella? ¿Qué es la fuerza? ¿Qué la causa? ¿Qué el proceso? Es más: ¿tiene la física, en general, aun fundándose en sus propias definiciones, un problema propio? ¿Persigue a través de todos los siglos un fin único y siempre el mismo? ¿Po-

(1) Véase parte II, cap. V, núm. 6. Véase también Lenard, *Relativitätsprincip*, *Aether*, *Gravitation* (1920), págs. 20 y siguientes.

see, para expresar sus resultados, un conjunto de pensamientos inatacables?

Podemos adelantar la respuesta. La física actual, que como ciencia constituye un enorme sistema de signos, en forma de nombres y números, con los cuales nos es dado actuar en la naturaleza como en una máquina (1), podrá tener un fin exactamente determinable. Mas como trozo de *historia*, con todos los sinos y azares, en la vida de las personas que la han elaborado y en el curso mismo de la investigación, la física, por su problema, su método y su resultado es la expresión y realización de una cultura; es un rasgo de la esencia de una cultura, rasgo que se ha desenvuelto orgánicamente, y cada uno de sus resultados es un símbolo. La física existe solamente en la conciencia vigilante de los hombres cultos, y lo que ella cree descubrir por medio de estos hombres estaba ya implícito en la índole y modo de su investigación. Sus descubrimientos, si prescindimos de las fórmulas y nos fijamos sólo en el contenido representable por imágenes, son todos de naturaleza puramente mítica, aun en cerebros tan cautos como los de J. R. Mayer, Faraday y Hertz. Frente a la exactitud de la física, conviene distinguir en toda ley natural, entre los números innominados y su denominación, entre una simple limitación (2) y su interpretación teorética. Las fórmulas representan valores lógicos universales, números puros, esto es, elementos objetivos de espacio y de límite. Pero las fórmulas son mudas. La expresión $s = \frac{1}{2} gt^2$ no significa nada si bajo las letras no pensamos determinadas palabras con su significación imaginativa. Ahora bien: cuando envuelvo en tales palabras los signos muertos, cuando doy a los signos carne, cuerpo, vida, una significación cósmica sensible, franqueo al punto los linderos de un *simple ordenamiento*. La voz θεωρία significa imagen, visión. Ella es la que convierte una fórmula matemática en una ley real de la naturaleza. Lo exacto *carece* en sí mismo

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 19, y cap. V, núm. 6.
(2) Véase tomo I, pág. 93.

de *sentido;* toda observación física es de tal naturaleza, que su resultado no *demuestra* nada si previamente no hemos admitido cierto número de imágenes cuyo poder de convicción se encuentra ahora acrecentado. Si prescindimos de estas imágenes, el resultado consiste sólo en cifras vacías. Mas no podemos prescindir de estas imágenes. Supongamos un investigador que deje a un lado todas las hipótesis de que tenga conciencia como tales hipótesis; sin embargo, al *pensar* en tal o cual problema no podrá dominar la forma inconsciente de su pensamiento—esa forma le domina a él—porque es hombre de una cultura, de una época, de una escuela, de una tradición. La fe y el «conocimiento» no son sino dos especies de certidumbre íntima; pero la fe es más vieja y domina todas las condiciones del saber, por exacto que éste sea. Y todo conocimiento de la naturaleza se sustenta en las teorías, no en los números puros. El afán inconsciente de toda ciencia auténtica, que existe—repitámoslo—sólo en el espíritu del hombre culto, es comprender, penetrar y abrazar la imagen cósmica de la naturaleza; ese afán, empero, no se dirige a la actividad meditiva en sí, que ha sido siempre un goce de espíritus insignificantes. Los números debieran ser siempre meras claves para descubrir el misterio. A los números mismos nunca hubiera ofrendado sacrificios ningún hombre significativo.

Es cierto que Kant dice en un pasaje conocido: «Sostengo que toda teoría particular de la naturaleza tiene de científico propiamente lo que tenga de matemático.» Aquí se refiere a la limitación pura en la esfera de lo producido, en tanto que aparece como ley, fórmula, número, sistema. Pero una ley sin palabras, una serie de números, la simple lectura de los datos proporcionados por los instrumentos de medición, es un acto mental que en su perfecta pureza resulta irrealizable. Todo experimento, todo método, toda observación nace de una intuición general que es algo más que matemática. Toda experiencia erudita, sea por lo demás lo que fuere, es el testimonio de ciertos *modos* simbólicos de representación. Todas las leyes concebidas en palabras son ordenamientos vivientes, anima-

dos, llenos de la savia interna que destila una cultura determinada y sólo ésta. Si se quiere hablar de necesidad, ya que la necesidad es exigencia de toda investigación exacta, obsérvese que hay dos clases de necesidad: una necesidad del alma y de la vida, porque del sino depende, en efecto, el que tal o cual investigación particular se verifique y cuándo y cómo; y otra necesidad de la trama de lo conocido, para la cual los europeos empleamos corrientemente el nombre de *causalidad*. Los números puros de una fórmula física pueden representar una necesidad causal; pero la existencia, el nacimiento, la duración de una teoría pertenece al sino.

Todo hecho, por simple que sea, contiene ya una teoría. Un hecho es una impresión singular sobre un ser despierto. Todo depende de que el hombre para quien existe o existió esa impresión sea un antiguo o un occidental, un hombre del gótico o un hombre del barroco. Pensemos en el efecto distinto que un rayo produce en un pájaro y en un físico que está observando. ¡Cuánta mayor riqueza de contenido tiene el «hecho» para éste que para aquél! El físico de hoy olvida con harta facilidad que las palabras magnitud, posición, proceso, cambio de estado, cuerpo, representan imágenes específicamente occidentales, con un sentimiento de la significación que las palabras no alcanzan a fijar y que es por completo extraño al pensar y al sentir antiguo o arábigo. Ese sentimiento domina por completo el carácter de los hechos científicos como tales y la índole de la cognición; y no hablemos de esos otros conceptos tan complejos como trabajo, tensión, quantum de efecto, cantidad de calor, verosimilitud (1), que son cada uno por sí un verdadero *mito* naturalista. Para nosotros esas formaciones intelectuales son el resultado de una investigación imparcial, sin prejuicios, y en ocasiones nos

(1) Por ejemplo, en la segunda ley de la termodinámica, fórmula de Boltzmann: «El logaritmo de la verosimilitud de un estado es proporcional a la entropía de ese estado.» Aquí cada palabra contiene toda una intuición de la naturaleza, intuición que sólo podemos *sentir*, no describir.



parecen definitivas. Pero un ingenio fino de la época de Arquímedes que se entregase a un estudio profundo de la física teorética actual afirmaría que no acierta a comprender cómo hay quien pueda llamar ciencia a tan caprichosas, grotescas y confusas representaciones, y encima las considere como consecuencias necesarias de los hechos. Las consecuencias científicas legítimas—diría—son más bien las siguientes..... Y basándose en los mismos «hechos», esto es, en los hechos vistos por sus ojos y plasmados por su espíritu, aquel griego desarrollaría unas teorías que serían escuchadas por nuestros físicos con una sonrisa de extrañeza y admiración.

Ved las representaciones fundamentales que en el cuadro de la física actual se han desenvuelto con la más íntima lógica. Los rayos de luz polarizada, los iones peregrinantes, las partículas en movimiento de la teoría cinética de los gases, los campos magnéticos, las corrientes y ondas eléctricas, ¿no son todas éstas visiones y símbolos fáusticos estrechamente afines a los ornamentos románicos, a los anhelos ascendentes de los edificios góticos, a los viajes de los Wikings por mares incógnitos, a los afanes de Colón y de Copérnico? Este mundo de formas e imágenes ¿no nace en perfecta armonía con las artes, sus contemporáneas, la pintura al óleo y la música instrumental? ¿No se revela aquí nuestra apasionada tendencia a la dirección, el pathos de la tercera dimensión, que así como alcanzó a expresarse en nuestra idea del alma obtiene también su expresión simbólica en nuestra representación de la naturaleza?

2

De aquí se sigue que todo «saber» acerca de la naturaleza, incluso el más exacto, tiene por base una creencia religiosa. La física occidental señala como su fin último el reducir la naturaleza a mecánica pura, y a ese propósito se encamina todo su idioma de imágenes. Mas la mecánica pura presupone un *dogma*, a saber: la imagen religiosa del universo en los

siglos góticos; y ese dogma es el que hace de la mecánica una propiedad espiritual de la humanidad culta de Occidente y sólo de ésta. No existe ciencia sin hipótesis inconscientes de esta especie, sobre las cuales el investigador carece de poder; y esas hipótesis se retrotraen hasta los primeros días de la cultura incipiente. *No hay ciencia de la naturaleza sin una religión antecedente.* En este punto no existe diferencia entre la intuición católica y la intuición materialista de la naturaleza: las dos dicen lo mismo con distintas palabras. La física atea tiene religión; la mecánica moderna es punto por punto una reproducción de las visiones religiosas.

El prejuicio del hombre de la *ciudad*, que llega con Thales y con Bacon a la cumbre del jónico y del barroco, coloca a la ciencia crítica en orgullosa oposición frente a la religión primitiva del campo sin ciudades. La ciencia se precia entonces de ser una actitud superior, de poseer ella sola los métodos verdaderos del conocimiento; y cree legítimo, por lo tanto, dar de la religión misma explicaciones empíricas y psicológicas, esto es, «superar» la religión. Mas la historia de las culturas superiores demuestra que la «ciencia» es un espectáculo posterior y transitorio (1), que pertenece al otoño y al invierno de esos grandes ciclos vitales, y que en el pensar antiguo, como en el indio, chino, árabe, dura pocos siglos, en los cuales se agotan sus posibilidades. La ciencia antigua se extingue entre las batallas de Cannas y de Actium, dejando el puesto a la imagen cósmica de la «segunda religiosidad» (2). Es posible predecir, por tanto, el momento en que el pensamiento físico de Occidente habrá alcanzado el límite de su desarrollo.

Nada, pues, justifica la preeminencia de este mundo de formas espirituales sobre otro cualquiera. Toda ciencia crítica, como todo mito y toda fe religiosa en general, tiene su base en una certidumbre interna; sus formaciones poseen otra estructura, otra tonalidad, pero no son fundamental-

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 19.
(2) Véase parte II, cap. III, núm. 20.

mente diferentes. Todas las objeciones que la física dirige a la religión alcanzan a la física misma. Es un gran prejuicio el creer que podemos poner la «verdad» en lugar de las representaciones «antropomórficas». Todas nuestras representaciones son antropomórficas. En toda posible representación se refleja la existencia del sujeto que la produce. «El hombre crea a Dios a su imagen y semejanza.» Y esto es cierto no sólo de las religiones históricas, sino igualmente de toda teoría física, por muy bien fundada que parezca. Los antiguos físicos se representaban la naturaleza de la luz como compuesta de reproducciones corpóreas que emanaban del foco luminoso y venían a herir los ojos. Para el pensamiento árabe, que nos es conocido ya en las grandes escuelas pérsicojudías de Edessa, Resain y Pumbadita y directamente por Porfirio, los colores y formas de las cosas son atribuídos de un modo mágico («espiritual») a la fuerza visual, representada como una substancia que reside en el globo del ojo. Lo mismo enseñaban Ibn al Haitam, Avicena y los «hermanos puros» (1). Hacia 1300, el círculo de los Occamistas que en París rodeaban a Buridán, a Alberto de Sajonia y al descubridor de la geometría de las coordenadas, Nicolás de Oresme, se representaba ya la luz como una fuerza—*impetus*— (2). Cada cultura se ha creado un grupo de imágenes para caracterizar los procesos; esas imágenes son para ella las únicas verdaderas, y siguen siéndolo mientras la cultura vive y se halla en trance de realizar sus posibilidades internas. Mas cuando la cultura termina, cuando el elemento creador, la imaginación, el simbolismo se extingue, sólo restan las formas «vacías», cadáveres de sistemas que los hombres de otras culturas extrañas sienten literalmente como absurdos y sin valor y que conservan mecánicamente, cuando no los desprecian y olvidan. Los núme-

(1) E. Wiedemann: *Uber die Naturwissenschaft bei den Arabern* [Sobre la física de los árabes], 1890. F. Strunz: *Geschichte der Naturwissenschaft im Mittelalter* [Historia de la física en la Edad Media], 1910, págs. 58 y siguientes.

(2) P. Duhem: *Etudes sur Léonard de Vinci*, tercera serie, 1913.

ros, las fórmulas, las leyes no *significan* nada, no *son* nada. Tienen que tener un cuerpo, y ese cuerpo sólo puede dárselo una humanidad *viva*, que viva en ellos y por ellos, que se exprese por medio de ellos, que tome íntima posesión de ellos. Por eso no existe una física absoluta, sino físicas particulares que aparecen y desaparecen en las culturas particulares.

La «naturaleza» del hombre antiguo halló su más alto símbolo artístico en la estatua desnuda. De ella se deriva consecuentemente una *estática de cuerpos*, una *física de la proximidad*. A la cultura árabe pertenecen el arabesco y el abovedado de la mezquita en forma de cueva; de este sentimiento cósmico derívase la *alquimia*, con la representación de substancias que tienen efectos misteriosos, como el «mercurio de los filósofos», que no es ni una materia ni una propiedad, sino algo que por mágico modo sirve de base a la existencia de los colores en los metales y puede convertir uno en otro (1). La «naturaleza» del hombre fáustico, por último, ha producido una *dinámica del espacio ilimitado*, una física de la lejanía. A la física antigua pertenecen las representaciones de *materia* y *forma;* a la árabe, las muy spinozistas de *substancias* y *atributos* (2) visibles o misteriosos; a la fáustica, las de *fuerza* y *masa*. La teoría apolínea es una contemplación tranquila; la mágica, un conocimiento secreto de los «medios» de que dispone la «gracia» de la alquimia—también aquí puede conocerse el origen religioso de la mecánica—; la fáustica, desde un principio, *hipótesis metódica* (3). El griego inquiría la esencia de la realidad visible; nosotros inquirimos la posibilidad de adueñarnos de los invisibles propulsores del devenir. Lo que para aquéllos era la inmersión amorosa en los

---

(1) M. Berthelot: *La Química en la antigüedad y la Edad Media*, 1909, pág. 64.

(2) Para los metales, es el «mercurio» el principio del carácter substancial—brillo, ductilidad, fusibilidad—, y el «sulfuro», el de las producciones atributivas, como combustión, transformación. Véase Strunz: *Geschichte der Naturwissenschaft im Mittelalter* [Historia de la física en la Edad Media], 1910, pág. 73.

(3) Véase parte II, cap. III, núm. 19, y cap. V, núm. 6

aspectos visibles es para nosotros la violenta interrogación a la naturaleza, el experimento metódico.

Y lo mismo que las posiciones de los problemas y los métodos, también los conceptos fundamentales son símbolos de una cultura y sólo de ella. Los términos primarios de los antiguos: ἄπειρον, ἀρχή, μορφή, ὕλη (1), no son traducibles a nuestros idiomas; traducir ἀρχή por materia prima es tanto como prescindir del contenido apolíneo y dar al resto, a la mera palabra, un tinte significativo que le es extraño. El hombre antiguo percibía como movimiento lo que él llamaba ἀλλοίωσις, cambio de la posición de un cuerpo. Nosotros, empero, hemos formado el concepto de «proceso» por la manera como vemos y vivimos el movimiento, tomándolo de *procedere*, que significa caminar de frente; con lo cual se expresa la energía de dirección, sin la que no hay para nosotros reflexión posible acerca de los acontecimientos naturales. La antigua crítica de la naturaleza consideró los estados de agregación visibles, como la diferenciación primaria, los cuatro famosos elementos de Empédocles, lo corpóreo rígido, lo corpóreo flúido y lo no corpóreo (2). Los «elementos» árabes están contenidos en las representaciones de las constituciones y constelaciones ocultas que determinan a la vista la manifestación perceptible de las cosas. Intentemos acercarnos a esta manera de sentir; hallaremos que la oposición entre lo sólido y lo flúido significa cosa bien distinta para un discípulo de Aristóteles que para un sirio. Para aquél, grados de corporeidad; para éste, atributos mágicos. Así surge la *imagen del elemento químico*, especie de substancias mágicas que por misteriosa causalidad aparecen en las cosas para desaparecer otra vez en ellas y que se hallan sometidas incluso a las influencias astrales. La alquimia implica una profunda duda científica en la realidad plástica de las cosas, de los *sómata*,

(1) Indefinido, principio, forma, materia.—*N. del T.*
(2) Tierra, agua, aire. El fuego, para la visión antigua, debe añadirse también; es la impresión óptica más fuerte que hay, y por eso el espíritu antiguo no dudó de su corporeidad.



que los matemáticos griegos, los físicos y los poetas griegos consideraban como únicos reales; la alquimia deshace, destruye los cuerpos, para descifrar el secreto de su esencia. Es una verdadera destrucción de las imágenes, como la del Islam y la de los bogumilos bizantinos. Aquí se manifiesta una profunda negación de la forma palpable en que aparece la naturaleza, forma que para los griegos era sagrada. La disputa sobre la persona de Cristo, en todos los Concilios primitivos, disputa que dió lugar a la división de nestorianos y monofisitas, es *un problema de alquimia* (1). A ningún físico antiguo se le hubiera ocurrido investigar las cosas negando o aniquilando su forma intuitiva. Por eso no hay química en la antigüedad, como no hubo teorías acerca de la substancia de Apolo, sino simplemente una forma aparente de su manifestación.

El método químico, de estilo árabe, es el signo de una nueva conciencia cósmica. La invención se relaciona con el nombre de aquel enigmático Hermes Trismegisto, que parece haber vivido en Alejandría, al *mismo tiempo que Plotino y Diofanto*, el fundador del álgebra. De un golpe muere la estática mecánica, la física apolínea. Al mismo tiempo que la matemática fáustica se emancipa definitivamente por obra de Newton y Leibnitz, la química (2) occidental se desprende de su forma árabe—por obra de Stahl (1660-1734) y su teoría flogística—. Esta química, como aquella matemática, se convierten en puro análisis. Ya Paracelso (1493-1541) había substituído la tendencia mágica a obtener el oro por una aspiración medicinal y científica. En ello se revela un cambio de sentimiento cósmico. Roberto Boyle (1626-1691) creó después el *método analítico* y, por tanto, *el concepto occidental de elemento*. Pero no nos engañemos. Lo que se llama la fundación de la química moderna, cuyas épocas se caracterizan por

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 13.
(2) A pesar del dominico español Arnaldo de Villanova († 1311), la química durante los siglos góticos no tuvo importancia creadora, si se compara con la investigación matemáticofísica.

los nombres de Sthal y Lavoisier, no es en modo alguno una formación de ideas químicas, si por tales se entienden intuiciones alquimísticas de la naturaleza. Es propiamente el *término*, *el fin* de la química, su integración en el sistema amplio de la dinámica pura, su coordinación en esa visión mecánica de la naturaleza que la época barroca fundara con Galileo y Newton. Los elementos de Empédocles significan un estado corporal; los elementos de la teoría de la combustión, de Lavoisier (1777), que siguió al descubrimiento del oxígeno (1771), son un sistema de energías *accesibles a la voluntad humana*. Solidez y fluidez son ahora términos que designan relaciones de tensión entre moléculas. Nuestros análisis y síntesis no sólo preguntan y persuaden a la naturaleza, sino que la vencen, la violentan. La química moderna es un capítulo de la moderna *física de la acción*.

Eso que llamamos estática, química, dinámica, esas denominaciones históricas, sin sentido profundo para la actual ciencia de la naturaleza, *esos son los tres sistemas físicos del alma apolínea*, *del alma mágica y del alma fáustica*, nacido cada uno en su cultura, limitado cada uno, en su validez, al círculo de su cultura. A estos sistemas físicos corresponden las tres matemáticas de la geometría euclidiana, del álgebra y del análisis superior; correspóndenle también las artes de la estatua, del arabesco y de la fuga. Y si queremos distinguir las tres especies de física—a las cuales otra cultura podría y debería añadir otra especie nueva—según su modo de concebir el problema del movimiento, tendremos que la física apolínea es un ordenamiento mecánico de estados, la física mágica un ordenamiento mecánico de fuerzas secretas y la física fáustica un ordenamiento mecánico de procesos.

3

El pensamiento humano, siempre orientado hacia la causalidad, tiende a reducir el cuadro de la naturaleza a unida-

des formales cuantitativas, lo más simples posible, a unidades que nos permitan obtener una concepción causal, una medición, una numeración, en suma, a diferenciaciones mecánicas. Esta tendencia conduce necesariamente a una teoría atomística en la física antigua, en la física occidental, en toda física posible. La atomística india y china nos es desconocida; sólo sabemos que existió. La árabe es tan complicada que su exposición parece hoy todavía imposible. Entre la apolínea y la fáustica existe, empero, una oposición de profundo sentido simbólico.

Los átomos antiguos son *formas en miniatura;* los occidentales son *quanta minimales* de energía. Allá la condición fundamental de la idea es el carácter intuitivo, la proximidad sensible; acá es la abstracción. Las representaciones atomísticas de la física moderna, a las que pertenecen también la teoría electrónica y la teoría de los quanta, en la termodinámica, suponen cada vez más esa intuición *interna*—puramente fáustica—que se requiere asimismo en varias esferas de la matemática superior, como las geometrías no euclidianas o la teoría de los grupos, y que no está al alcance del lego en estas materias. Un quantum dinámico es una extensión en la que se prescinde de toda propiedad sensible, una extensión que evita toda relación con la vista y el tacto, una extensión para la cual el término forma o figura carece de sentido: algo, pues, que el físico antiguo no podría representarse en modo alguno. Tal es ya la mónada de Leibnitz; tal es, en grado máximo, la imagen que Rutherford ha bosquejado de la estructura de los átomos—un núcleo de electricidad positiva y un sistema planetario de electrones negativos—y que Niels Bohr ha reunido en una nueva representación, añadiéndole el cuanto de acción de Planck (1). Los átomos de Leucipo y Demócrito eran de diferente forma y magnitud; eran, pues, unidades puramente *plásticas*, y si eran calificados de «indivisibles»

(1) Véase M. Born: *Der Aufbau der Materie* [La estructura de la materia]. 1920, pág. 27.

era sólo en este sentido. Los átomos de la física occidental, cuya «indivisibilidad» significa cosa harto distinta, semejan figuras y temas musicales. Su esencia consiste en vibración y radiación; su relación con los procesos naturales es la misma que mantiene el motivo con la frase (1). El físico antiguo determina el aspecto; el físico moderno, la actuación de esos elementos últimos de lo producido. Tal es el sentido que en la antigüedad tienen los conceptos fundamentales de materia y forma; y entre nosotros, los de capacidad e intensidad.

Hay un estoicismo y un socialismo de los átomos. No otra cosa es la definición de los átomos en su representación estática—plástica y dinámica—contrapuntística, que en cada ley, en cada definición manifiestan su parentesco con las formaciones de la ética correspondiente. La muchedumbre de los átomos confusos, esparcidos, pasivos, empujados—lo mismo que Edipo—por el ciego azar, que Demócrito, como Sófocles, llama ἀνάγκη; y enfrente, los sistemas de puntos abstractos de fuerza, actuando como unidades, agresivos, dominando con su energía el espacio (llamado «campo»), venciendo obstáculos—como Mácbeth—: estos dos sentimientos fundamentales son los que dan origen a los dos cuadros mecánicos de la naturaleza. Según Leucipo, los átomos vuelan «por sí mismos» en el vacío. Para Demócrito la forma en que se verifica el cambio de lugar es simplemente el choque y el contrachoque. Aristóteles considera fortuitos los movimientos aislados. En Empédocles se encuentran los términos de amor y odio; en Anaxágoras, los de reunión y separación. Todos éstos son también elementos de la tragedia antigua. Así se comportan las figuras en la escena del teatro ático. Estas son, *pues*, *también* las formas de la política antigua, en la que vemos esos Estados minúsculos, átomos políticos, diseminados en larga serie por las islas y las costas, celosamente reducidos a sí mismos y, sin embargo, eternamente necesitados de apoyo, cerra-

(1) Véase pág. 30.

dos y caprichosos hasta la caricatura, empujados acá y allá por los acontecimientos sin orden ni plan de la historia antigua, hoy encumbrados, mañana destruídos. Frente a este espectáculo consideremos, en cambio, los Estados dinásticos del siglo XVII y XVIII, campos de fuerza política, cuyos centros de actuación son los gabinetes y los grandes diplomáticos, con sus perspectivas lejanas, sus orientaciones meditadas y acomodadas a grandes planes. Para comprender el espíritu de la historia antigua y de la historia occidental hay que haber penetrado en esta oposición de las dos almas. Y esta comparación es también la que nos permite comprender la imagen atomística de ambas físicas. Galileo, que creó el concepto de fuerza, y los milesios, que crearon el de ἀρχή; Demócrito y Leibnitz, Arquímedes y Helmholtz, son figuras «correspondientes», miembros de las mismas etapas espirituales de dos culturas diferentes.

Pero la afinidad interna entre la teoría atómica y la ética va más lejos aún. Ya hemos expuesto cómo el alma fáustica, cuya esencia es la superación de la apariencia visible, cuyo sentimiento es la soledad, cuyo anhelo es la infinitud, ha impreso estas necesidades de soledad, de lejanía y separación en *todas* sus realidades, en su mundo de formas públicas, espirituales y artísticas. Este pathos de la distancia, para usar el término de Nietzsche, es extraño a la antigüedad, en la cual todo lo humano necesita proximidad, apoyo, comunidad. He aquí la diferencia entre el espíritu barroco y el jónico, entre la cultura del *ancien régime* y la Atenas de Pericles. Y este pathos, que separa al héroe activo del héroe pasivo, reaparece igualmente en el cuadro de la física occidental como *tensión*. Nada de esto existe en la intuición de Demócrito. El principio del choque y contrachoque encierra la negación de una fuerza que domine el espacio, que sea idéntica al espacio. En la idea del alma antigua falta, pues, el elemento de la voluntad. Entre los hombres antiguos, entre los Estados y las concepciones antiguas no hay interior tensión y oposición, a pesar de las peleas, las envidias y los odios; no hay esa pro-

funda necesidad de separación, de soledad, de superioridad. Por consiguiente, tampoco existe entre los átomos del cosmos antiguo. El principio de la tensión—desarrollado en la teoría del potencial—es completamente intraducible a los idiomas antiguos y por lo tanto a los pensamientos antiguos. En cambio es fundamental para la física moderna. Representa una consecuencia del concepto de energía, de *la voluntad de potencia en la naturaleza;* por eso es tan necesario para nosotros como imposible para los antiguos.

4

Toda teoría atómica es, por lo tanto, un mito, no una experiencia. En este mito la cultura se revela a sí misma su más recóndita esencia, por medio de la fuerza constructiva teorética que desarrollan sus grandes físicos. Es un prejuicio crítico el creer que existe una extensión en sí, independiente del sentimiento de la forma y del sentimiento cósmico que alienta en el sujeto cognoscente. Se cree poder excluir la vida; pero se olvida que el conocer está con lo conocido en la misma relación que la dirección con la extensión y que es la dirección viviente la que dilata la sensación en lejanía y profundidad, convirtiéndola en espacio. La estructura «conocida» de la extensión es un símbolo del ser que conoce.

Ya en otro lugar (1) hemos expuesto la significación decisiva que tiene la *experiencia íntima de la profundidad*, que se identifica con el despertar de un alma y, por lo tanto, con la creación del mundo exterior correspondiente. En la mera sensación no hay mas que anchura y altura. La profundidad *es añadida;* la realidad, el mundo, es creado por el acto vivo de la interpretación, que se realiza con la más íntima necesidad y que, como todo lo vivo, posee dirección, movilidad, irreversibilidad—la conciencia de esto constituye el contenido

(1) Tomo I, págs. 261 y siguiente.

propio de la palabra tiempo—. La vida misma se introduce en lo vivido, bajo la forma de tercera dimensión. La doble significación de la palabra lejanía, que quiere decir al mismo tiempo futuro y horizonte, delata el sentido profundo de esta dimensión, que es la que produce la extensión como tal. El devenir anquilosado, el devenir que acaba de pasar, es lo producido; la vida anquilosada, la vida que acaba de transcurrir, es la profundidad espacial de lo conocido. Coinciden Descartes y Parménides en creer que el pensamiento y la realidad, es decir, lo representado y lo extenso, son idénticos. *Cogito, ergo sum* es simplemente una fórmula de la experiencia íntima de la profundidad: yo conozco, luego soy espacio. Pero en el estilo de ese conocer y, por lo tanto, de lo conocido, se revela el símbolo primario de cada cultura. La extensión creada por la conciencia antigua es de presencia sensible y corpórea; la de la conciencia occidental es de trascendencia espacial creciente; de manera que el Occidente ha ido elaborando la polaridad entre capacidad e intensidad, oposición totalmente inaprensible por los sentidos, mientras que la antigüedad construyó la polaridad óptica entre materia y forma.

Pero de aquí se sigue que, dentro de lo conocido, el tiempo vivo no puede manifestarse nunca. El tiempo se ha insinuado ya en lo conocido, en el «ser», bajo la forma de la profundidad, de suerte que la duración (esto es, la intemporalidad) y la extensión son idénticas. Sólo el conocer posee la nota de dirección. El tiempo físico, pensado, mensurable, mera dimensión, es un error. La cuestión es saber si este error puede o no evitarse. Póngase en cualquier ley física la palabra sino en vez de tiempo y se verá cómo dentro de la pura «naturaleza» jamás se trata del tiempo. El mundo de las formas físicas alcanza exactamente adonde alcanzan los mundos afines de las formas numéricas y conceptuales; y ya hemos visto que, a pesar de Kant, no hay la menor relación, de cualquier clase que ésta sea, entre el número matemático y el tiempo. A lo cual, empero, contradice el *hecho del movimiento* en el cuadro del mundo circundante. Este es el problema de los eleáticos, problema

no resuelto e insoluble: el ser o el pensar y el movimiento no se compadecen. El movimiento «no es» («es apariencia»).

Y aquí es donde la física, por segunda vez, se hace dogmática y mitológica. Las palabras tiempo y sino ponen al que instintivamente las emplea en contacto con la vida misma, en sus profundidades más recónditas, con *toda* la vida, que es inseparable de lo vivido. Pero la física, el intelecto observador, *tiene que* separar esas dos cosas. Lo vivido «en sí», pensado independiente del acto vivo del contemplador; lo vivido transformado en objeto, muerto, inorgánico, rígido—eso es «la naturaleza», algo que la matemática puede agotar—. En este sentido es la física una actividad de *medición*. Empero vivimos incluso cuando contemplamos, y, por tanto, lo contemplado vive *con nosotros*. En el cuadro de la naturaleza hay un aspecto por el cual la naturaleza no sólo «es», no sólo existe de momento en momento, sino que «se produce» en un torrente ininterrumpido, *alrededor de nosotros y con nosotros*. Ese aspecto es el signo de la conexión entre un ser despierto, vigilante, y *su* mundo. Ese aspecto *se llama* movimiento y contradice a la naturaleza *como imagen*. Representa la *historia* de esta imagen, y de aquí se sigue que, así como nuestra intelección es abstraída de la sensación por medio del idioma verbal, y así como el espacio matemático es abstraído de las resistencias luminosas (de las «cosas») (1), así también el tiempo físico es abstraído de la impresión del movimiento.

«La física» investiga «la naturaleza». Por consiguiente, conoce el tiempo como mera distancia. Pero «el» físico *vive* en *la historia* de esa naturaleza. Por consiguiente, se ve obligado a concebir el movimiento como una magnitud matemáticamente determinable, como denominación de los números puros adquiridos en el experimento y expresados en fórmulas. «La física es la descripción completa y simple de los movimientos» (Kirchhoff). Tal ha sido siempre su propósito. Pero no se trata de un movimiento *en* la imagen, sino de un movimiento *de* la

(1) Véase tomo I, pág. 187, y parte II, cap. I, núm. 2.

imagen. El movimiento dentro de la naturaleza, concebida físicamente, no es otra cosa que ese «quid» *metafísico* que hace surgir la conciencia de una *transición*. Lo conocido es intemporal y extraño al movimiento. Tal significa «ser producido». La *secuencia orgánica* de lo conocido produce la impresión de un movimiento. El contenido de esta palabra toca al físico no como «intelecto», sino como hombre *entero* cuya función constante no es la «naturaleza», sino el mundo *entero*. Pero éste es el *mundo como historia*. «Naturaleza» es una expresión de la cultura correspondiente (1). Toda física trata el problema del movimiento, en el cual reside el problema de la vida misma; pero no lo trata como si ese problema fuese resoluble algún día, sino *aun cuando y porque* es insoluble. El misterio del movimiento despierta en el hombre el terror a la muerte (2).

Si suponemos que la física es un modo refinado de autoconocimiento—entendida la naturaleza como imagen, como espejo del hombre—, el ensayo de resolver el problema del movimiento es un esfuerzo en el cual el conocimiento quiere rastrear su propio arcano, su sino.

5

Pero esto no lo consigue mas que el ritmo fisiognómico cuando se hace creador, cosa que sucede siempre en el arte, sobre todo en la poesía trágica. El movimiento ofrece siempre perplejidades para el hombre *que piensa;* en cambio, es evidente para el que *intuye*. El sistema perfecto de una visión mecánica de la naturaleza no es fisiognómico, es justamente un *sistema*, es decir, pura extensión, orden de conceptos y números; no es nada vivo, sino algo producido y muerto.

Goethe, que era artista y no calculista, advertía que «la naturaleza no tiene sistema; tiene vida, es vida y fluye de un

(1) Véase tomo I, págs. 256 y 257.
(2) Véase tomo I, pág. 253, y parte II, cap. I, núm. 4.

centro desconocido hacia un límite incognoscible». Pero para quien no vive, sino que conoce la naturaleza, ésta *tiene* un sistema, ésta es un sistema y nada más, y por consiguiente el movimiento resulta en ella una contradicción. La naturaleza puede ocultar esta contradicción por medio de una fórmula artificiosa; pero esa contradicción *sigue palpitando en los conceptos fundamentales*. El choque y contrachoque de Demócrito, la entelequia de Aristóteles, los conceptos de fuerza, desde el *impetus* de los Occamistas en 1300 hasta el cuanto de acción de la teoría de la radiación, a partir de 1900, todos encierran esa contradicción. Designad el movimiento *dentro* de un sistema físico con el nombre de *envejecimiento*—envejece realmente, considerado como experiencia íntima del observador—y sentiréis claramente cuán fatales son la palabra movimiento y todas las representaciones que de ella se derivan, con su contenido *orgánico* indestructible. La mecánica no debiera ocuparse de edades y, *por tanto*, de movimiento. Así, pues —ya que no hay física imaginable sin el problema del movimiento—, no puede haber mecánica cerrada sin lagunas. Existe siempre un punto que es el arranque orgánico de todo el sistema, el punto en que la vida penetra directa e inmediatamente—cordón umbilical que une el hijo espiritual con la madre vida, el concepto pensado con el sujeto pensante.

Aquí se nos aparecen en un aspecto nuevo los fundamentos de la física fáustica y de la física apolínea. No hay una naturaleza *pura*. En toda naturaleza hay siempre algo de esencia histórica. Si el hombre es ahistórico, como el griego, cuyas impresiones cósmicas quedaban todas absorbidas en un presente puro punctiforme, la imagen de la naturaleza resultará *estática*, encerrada en cada instante en sí misma, esto es, frente al futuro y al pasado. En la física griega no aparece el tiempo como magnitud, ni tiene parte alguna en el concepto aristotélico de entelequia. Si el hombre posee, en cambio, una disposición histórica, resultará una imagen *dinámica*. El número, el valor límite de lo producido será en el caso ahistórico la medida y la magnitud; en el histórico, la *función*. *Medimos* lo pre-

sente; *perseguimos* el curso de algo que tiene pasado y futuro. Esta diferencia es la que en la teorización antigua oculta la contradicción interna en el problema del movimiento, y en la occidental la elimina.

La historia es eterno devenir, *eterno futuro;* la naturaleza es lo producido, esto es, *eterno pretérito* (1). Por consiguiente, se ha verificado aquí una extraña inversión: la prioridad del producirse sobre lo producido parece anulada. El espíritu, desde *su* esfera, que es lo producido, lanza una mirada retrospectiva e invierte el aspecto de la vida; la *idea del sino*, que lleva en sí término y futuro, engendra el *principio* mecánico *de causa y efecto*, cuyo centro de gravedad se halla en el pasado. El espíritu cambia el orden, trueca la vida temporal por lo vivido espacial e introduce el tiempo como distancia en un sistema cósmico espacial. Mientras que de la dirección se sigue la extensión y de la vida el espacio, como experiencia íntima que crea el mundo, el intelecto humano, en cambio, injerta la vida, *como proceso, en su espacio rígido, en su espacio representado.* Para la vida, el espacio es algo que pertenece a la vida, como función; para el espíritu, la vida es algo en el espacio. El sino significa la pregunta ¿adónde?; la causalidad significa la pregunta ¿de dónde? Fundamentar científicamente algo equivale a partir de lo producido y realizado para ir en busca de los «fundamentos», siguiendo hacia atrás el camino—el devenir como distancia—, concebido en sentido mecánico. Pero vivir hacia atrás no es posible; sólo podemos pensar hacia atrás. El tiempo, el sino, no es reversible; reversible es tan sólo eso que el físico llama tiempo e introduce en sus fórmulas como magnitud divisible y a veces negativa o imaginaria.

Siempre sentimos esta perplejidad en la noción de movimiento, aunque rara vez comprendemos cuál es su origen y cuánta su necesidad. En la investigación antigua de la naturaleza, los eleáticos, frente a la necesidad de pensar la naturaleza en movimiento, opusieron la noción lógica de que el ser

(1) Véase tomo I, págs. 232 y siguientes.



es pensamiento y, por lo tanto, que lo conocido y lo extenso son cosas idénticas y que el conocimiento resulta incompatible con el devenir. Sus objeciones no han sido refutadas y son irrefutables; pero no fueron obstáculo para el desarrollo de la física antigua, que, siendo expresión indispensable del alma apolínea, hallábase por encima de las contradicciones lógicas. En la mecánica clásica del barroco, fundada por Galileo y Newton, se ha buscado vanamente una y otra vez una solución satisfactoria, en el sentido dinámico. La historia del concepto de fuerza—cuyas definiciones, continuamente renovadas, caracterizan la pasión del pensamiento puesto en cuestión por esa dificultad misma—es la historia de los intentos hechos para fijar el movimiento matemática y lógicamente, sin dejar residuos. El último intento de importancia se encuentra en la mecánica de Hertz, que hubo de fracasar necesariamente, como todos los ensayos anteriores.

Sin encontrar el origen mismo de toda esta perplejidad —que ningún físico ha podido descubrir aún—, Hertz ha procurado prescindir del concepto de fuerza, comprendiendo bien que el error de todos los sistemas mecánicos debe buscarse en uno de los conceptos fundamentales. Quiso, pues, construir la imagen de la física con sólo las magnitudes de tiempo, espacio y masa. Pero no advirtió que el tiempo mismo, que como factor de dirección ha penetrado en el concepto de fuerza, era el elemento *orgánico*, sin el cual no puede haber teoría dinámica y con el cual no puede haber una solución pura. Y aparte de esto, los conceptos de fuerza, masa y movimiento forman una unidad dogmática. Se condicionan unos a otros de manera que la aplicación de uno incluye la aplicación inadvertida de los otros dos. En el término primario de los antiguos, en la ἀρχή, está contenida toda la concepción apolínea del problema del movimiento; en el concepto de fuerza está contenida la concepción occidental del mismo problema. El concepto de masa es sólo el complemento del de fuerza. Newton, que era una naturaleza profundamente religiosa, expresaba el sentimiento cósmico del alma fáustica cuando, para hacer comprensible el

sentido de las palabras fuerza y movimiento, hablaba de masas como puntos de aplicación de la fuerza y sustento del movimiento. Así habían concebido los místicos del siglo XIII a Dios y su relación con el mundo. Newton, con su famoso «*hypotheses non fingo*», excluía el elemento metafísico; pero su fundación de la mecánica es totalmente metafísica. *La fuerza, en la idea mecánica que de la naturaleza construye el hombre occidental, es lo que la voluntad en su idea del alma y la divinidad infinita en su idea del Universo.* Los pensamientos fundamentales de esta física estaban ya dados mucho antes de que naciera el primer físico; yacían en la conciencia religiosa primitiva de nuestra cultura.

6

Asimismo se manifiesta ahora el origen religioso del concepto físico de *necesidad*. Se trata de la necesidad mecánica, que campea en esa naturaleza poseída por nosotros con posesión espiritual. No olvidemos, empero, que hay otra necesidad, una necesidad orgánica, una necesidad del sino, que reside en la vida misma y sirve de fundamento a aquélla. La necesidad orgánica produce formas; la necesidad mecánica, limitaciones; la necesidad orgánica se deriva de una certidumbre interior; la necesidad mecánica, de pruebas y demostraciones. Tal es la diferencia entre la lógica trágica y la lógica técnica, entre la lógica histórica y la lógica física.

Dentro de la necesidad misma que la física exige y supone, necesidad de *causa y efecto*, existen otras distinciones que hasta ahora han escapado a toda observación. Trátase aquí de nociones muy difíciles y de importancia incalculable. Toda física es la función de un conocer que se verifica en determinado estilo, sin que importe nada el modo como los filósofos describan esta conexión entre lo conocido y el conocer. Toda necesidad natural tendrá, pues, el estilo del espíritu *correspondiente*, y aquí comienzan las distinciones históricomorfológicas. Puede contemplarse en la naturaleza una necesidad estricta y, sin embar-

go, ser imposible expresarla en leyes naturales. La expresión en leyes naturales, que para nosotros es evidente, no lo es, en cambio, para hombres de otras culturas, porque supone una forma muy particular de intelección y, por tanto, de conocimiento físico, forma característica del espíritu fáustico. Es posible, en efecto, que la necesidad mecánica adopte una expresión en la cual cada caso particular subsista morfológicamente por sí, sin repetirse nunca exactamente; entonces los conocimientos no podrán ser envueltos en fórmulas de validez duradera. Aparecerá la naturaleza en una imagen que podríamos acaso representarnos por analogía con las fracciones decimales infinitas, pero no periódicas, a distinción de las puramente periódicas. Así, sin duda alguna, sintió la «antigüedad». Este sentimiento anima claramente sus conceptos físicos primarios. El movimiento propio de los átomos, en Demócrito, por ejemplo, se presenta de tal forma que resulta imposible un cálculo anticipado de los movimientos.

Las leyes naturales son formas de lo conocido, en las cuales un conjunto de casos particulares se condensa en una unidad superior. Queda aquí excluído el tiempo vivo, es decir, es indiferente que el caso se produzca o no, y cuándo y cuántas veces; no se trata de la *sucesión* cronológica de los acontecimientos, sino de su *explicación* matemática (1). Nuestra voluntad de dominio sobre la naturaleza se expresa, empero, en la conciencia de que no hay fuerza en el mundo capaz de remover ese cálculo matemático. Esto es fáustico. Desde este punto de vista, el milagro aparece como una infracción de las leyes naturales. En cambio, el hombre mágico ve en el milagro la posesión de una fuerza que no todos tienen y que no contradice a la naturaleza. Y en cuanto al hombre antiguo, era, según Protágoras, la medida, no el creador de las cosas. Con lo cual, inconscientemente, renunciaba a violentar la naturaleza con descubrimientos y aplicaciones de leyes.

Vemos, pues, que el principio de causalidad en la forma en

(1) Véase tomo I, págs. 184, 230 y siguiente.

que para nosotros es evidente y necesario, en la forma en que es tratado unánimemente por la matemática, la física, la crítica del conocimiento, resulta una manifestación del espíritu occidental y más exactamente del espíritu barroco. No puede ser demostrado, pues toda prueba hecha en un idioma occidental, toda experiencia de un espíritu occidental lo supone ya. Todo *planteamiento* de un problema implica ya la solución correspondiente. El método de una ciencia es la ciencia misma. No cabe duda de que en el concepto de *ley* natural y en la acepción de la física como *scientia experimentalis* (1), vigente desde Roger Bacon, está ya incluída esa índole especial de necesidad. El modo como los antiguos veían la naturaleza—*alter ego* del modo de *ser* de los antiguos—no contiene, empero, esa especie de necesidad y, sin embargo, en sus determinaciones físicas no se manifiesta flaqueza lógica ninguna. Meditemos lo que dicen Demócrito, Anaxágoras y Aristóteles, suma de la física antigua; estudiemos sobre todo el contenido de conceptos tan decisivos como ἀλλοίωσις, ἀνάγκη o ἐντελέχεια y percibiremos con admiración una imagen cósmica conclusa y, por tanto, verdadera absolutamente para cierta índole humana; en esa imagen cósmica no se halla rastro de causalidad, en el sentido occidental.

El alquimista y filósofo de la cultura arábiga supone también que una necesidad profunda rige en la caverna cósmica; pero es una necesidad completamente distinta de la causalidad dinámica. No hay nexos causales en forma de leyes; existe *una sola* causa, Dios, que es el fundamento *inmediato* de todo efecto. Creer en leyes naturales sería tanto como dudar de la omnipotencia divina. Si alguna vez parece existir una regla, es porque Dios lo ha querido así; pero el que tenga esa regla por necesaria es que ha caído en las redes del malo. Así exactamente sentían Carneades, Plotino y los neopitagóricos (2).

---

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 19.
(2) Véase J. Goldziher: *Die islamische und jüdische Philosophie (Kultur der Gegenwart*, I, V, 1913). [La filosofía islámica y judía.—En el tomo I, V, de la Cultura del presente], págs. 306 y siguientes.

Esta es la necesidad de los Evangelios, del Talmud y del Avesta. Ella constituye la base de la técnica alquimista.

El número como función se halla relacionado con el principio *dinámico* de la causa y el efecto. Ambas cosas son creaciones del mismo espíritu, formas expresivas de la misma alma, fundamentos que plasman la misma naturaleza objetivada. En realidad, la física de Demócrito se distingue de la de Newton en que la una parte de lo dado a la vista y la otra de las relaciones abstractas que se desarrollan desde las cosas. Los «hechos» de la física apolínea son *cosas* y residen en la superficie de lo conocido; los «hechos» de la física fáustica son *relaciones* inaccesibles a la vista del lego, relaciones que quieren ser conquistadas por el espíritu y, por último, que necesitan para su comunicación un idioma secreto, sólo inteligible en su perfección al versado en la física. La antigua necesidad estática aparece inmediatamente en los fenómenos cambiantes; el principio dinámico de la causalidad se cierne allende las cosas, rebajando o anulando su realidad sensible. Preguntémonos qué significación tiene la expresión «un imán», suponiendo conocida toda la teoría actual.

El principio de la conservación de la energía, formulado por J. R. Mayer, ha sido considerado en serio como una mera necesidad del pensamiento, cuando en realidad es una transcripción del principio de la causalidad dinámica, por medio del concepto físico de fuerza. La apelación a la «experiencia» y la disputa sobre si una noción es de necesidad intelectual o es empírica, o en términos kantianos, sobre si es cierta *a priori* o *a posteriori*—Kant se engañó grandemente sobre los fluctuantes límites entre ambas nociones—, es característica del pensamiento occidental. Nada nos parece más evidente e inequívoco que la «experiencia» como fuente de la ciencia exacta. El experimento de tipo fáustico, fundado en hipótesis metódicas y haciendo uso de las mediciones, no es mas que la elaboración sistemática y exhaustiva de esa experiencia. Pero nadie ha notado que semejante concepto de la experiencia, con su contenido dinámico y agresivo, implica toda una intui-

ción del universo, y que para hombres de otras culturas ni hay ni puede haber experiencia en ese sentido preciso. Cuando nos negamos a reconocer los productos científicos de Anaxágoras o Demócrito como resultados de una experiencia auténtica, esto no significa que esos antiguos no supieran interpretar sus intuiciones y elaboraran meras fantasías; significa tan sólo que nosotros echamos de menos en sus generalizaciones el elemento causal, que *para nosotros* constituye el sentido de la palabra experiencia. Es manifiesto que nunca se ha reflexionado suficientemente sobre el carácter peculiarísimo de este concepto puramente fáustico. Lo característico de él no es la contraposición a la fe, contraposición que reside en el aspecto superficial. Por el contrario, la experiencia exacta, sensible y espiritual, es por su estructura perfectamente congruente con la experiencia del corazón, con las visiones de los momentos significativos que han enseñado las personalidades profundamente religiosas de Occidente, Pascal, por ejemplo, que era a la par matemático y jansenista con *la misma* necesidad interior. La experiencia significa para nosotros una *actividad* del espíritu, que no se limita a las impresiones momentáneas y presentes, que no las acoge como tales, no las reconoce, no las ordena, sino que las inquiere y provoca para superar su presencia sensible y reducirlas a una unidad ilimitada que descompone su palpable aislamiento. Lo que nosotros llamamos experiencia se orienta *desde lo singular hacia el infinito*. Por eso mismo contradice al sentimiento antiguo de la naturaleza. El camino por donde nosotros adquirimos la experiencia es para el griego el camino por donde se pierde. Por eso el griego permanece apartado de los métodos violentos que el experimento emplea. Por eso su física, lejos de ser un poderoso sistema de leyes y fórmulas elaboradas, abstractas, sistema que violenta y somete a su dominio las cosas sensibles dadas—sólo este saber es poder—, es una suma de impresiones bien ordenadas, no deshechas, sino más bien fortalecidas por imágenes sensibles, un conjunto que deja intacta la naturaleza en la plenitud de su existencia. Nuestra física

exacta es imperativa; la física antigua es θεωρία, en su sentido literal, esto es, producto de una contemplación pasiva.

7

No hay, pues, duda alguna de que el mundo de las formas físicas corresponde perfectamente a los mundos *correlativos* de la matemática, de la religión y del arte plástico. Un profundo matemático—no un maestro del cálculo, sino uno que sienta el espíritu vivo de los números—comprende que con su ciencia «conoce a Dios». Pitágoras y Platón supieron esto, como Pascal y Leibnitz. Terencio Varrón, en sus investigaciones sobre la vieja religión romana, dedicadas a César, distingue con precisión romana la *theologia civilis*, suma de la fe públicamente reconocida, de la *theologia mythica*, mundo de las representaciones poéticas y artísticas, y de la *theologia physica*, especulación filosófica. Si aplicamos esta diferenciación a la cultura fáustica, pertenecerán a la primera teología las enseñanzas de Santo Tomás, de Lutero, de Calvino, de San Ignacio de Loyola; a la segunda, Dante y Goethe; a la tercera, la física científica en tanto que bajo sus fórmulas introduce imágenes.

No sólo el hombre primitivo y el niño, sino también los animales superiores, desarrollan por sí mismos, partiendo de las pequeñas experiencias consuetudinarias, una imagen de la naturaleza que encierra la suma de los caracteres técnicos que ellos han advertido repetirse siempre. El águila «sabe» en qué momento tiene que precipitarse sobre la presa; el pájaro cantor que está empollando «conoce» la proximidad de una marta; la fiera «descubre» el lugar de su comida. En el hombre, esta experiencia de los sentidos se ha condensado y profundizado en el sentido de experiencia visual. Pero al establecerse la costumbre de hablar con palabras, la intelección se separa de la visión y sigue desenvolviéndose independiente, en forma de pensamiento: a la *técnica* de la comprensión momen-

tánea sigue la *teoría*, que representa una re-flexión. La técnica se orienta hacia la proximidad visible y la necesidad inmediata. La teoría se orienta hacia la lejanía, hacia los estremecimientos de lo *invisible*. Junto al breve saber de cada día, viene a colocarse la fe. Y, sin embargo, el hombre desarrolla un nuevo saber y una nueva técnica de orden superior: al mito sigue el culto. El mito *conoce* los *númina*; el culto los *conjura*. La teoría, en sentido sublime, es completamente religiosa. Sólo mucho después, en épocas muy posteriores, el hombre separa de la teoría religiosa la teoría física, *al adquirir conciencia de los métodos*. Pero, aparte de esto, poco es lo que cambia. El mundo que la física imagina sigue siendo mitológico; el proceder de la física sigue siendo un culto que conjura los poderes residentes en las cosas, y la índole de las imágenes y de los métodos sigue dependiendo de las de la religión correspondiente (1).

A partir del Renacimiento posterior, la representación de Dios, en el espíritu de todos los hombres significativos, se hace cada día más semejante a la idea del espacio puro, infinito. El Dios de los Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola es el mismo Dios del cantar luterano: «Castillo firme...»; es el Dios de los improperios de Palestrina y de las cantatas de Bach. Ya no es el *padre* de San Francisco de Asís y de las bóvedas catedralicias, tal como lo sentían los pintores del gótico, Giotto y Esteban Lockner, ya no es un Dios personal, presente, providente y dulce; ahora es un principio impersonal irrepresentable, inaprensible, misteriosamente activo en el infinito. Todo resto de personalidad se consume en abstracción inintuíble; y para reproducir la idea de este Dios, ya sólo está capacitada la música instrumental de gran estilo, pues la pintura del siglo XVIII flaquea y pasa a segundo término. *Este sentimiento de Dios* es el que ha dado forma a la imagen física de Occidente a nuestra naturaleza, a nuestra «experiencia» y, por tanto, a nuestras teorías y métodos, en oposición a las del

(1) Véase parte II, cap. I, núm. 6, y cap. IV, núm. 4.

hombre antiguo. La fuerza moviendo la masa: esto es lo que Miguel Angel ha pintado en los techos de la capilla Sixtina; esto es lo que desde el modelo de Il Gesú, ha encumbrado las fachadas de las catedrales hasta la violenta expresión de Della Porta y Maderna, y desde Heinrich Schütz ha elevado la música eclesiástica a los mundos sonoros del siglo XVIII; esto es lo que en las tragedias de Shakespeare llena de acontecer cósmico la escena amplificada hasta el infinito; esto es, por último, lo que Galileo y Newton han conjurado en fórmulas y conceptos.

La palabra Dios tiene un sonido muy distinto pronunciada bajo las bóvedas de las catedrales góticas y en los claustros de Maulbronn y San Gall, que pronunciada en las basílicas de Siria y en los templos de la Roma republicana. Esa *impresión de selva* que producen las catedrales, con la nave central más alta que las naves de los costados, oponiéndose así a la basílica de techumbre plana; esa transformación de las columnas, que por su base y su capitel tenían en la antigüedad el valor de cosas aisladas en el espacio y que ahora se han convertido en pilares y haces de pilares, brotando del suelo para repartir y confundir sus ramas y sus líneas en el infinito, por encima de la cúspide; esas vidrieras gigantescas que, anulando el muro, bañan el espacio en una luz incierta, todo eso es la realización arquitectónica de un sentimiento cósmico que había encontrado su más primitivo símbolo en los *bosques* de las llanuras nórdicas, en las bóvedas de enramadas con su misteriosa confusión, con el susurro de sus hojas, en eterno movimiento, sobre la cabeza del espectador, con las altas copas que aspiran a desprenderse de la tierra. Pensad en la ornamentación románica y su profunda relación con el sentido de los bosques. El bosque infinito, solitario, crepuscular, ha sido siempre el anhelo o culto de todas las formas arquitectónicas de Occidente. Por esto, cuando declina la energía formal del estilo, en el gótico posterior, como en el barroco moribundo, el idioma abstracto de las líneas tiende a deshacerse en naturalismo de hojarasca y enramada.

Los cipreses y los pinos producen la impresión de cuerpos euclidianos; no hubieran podido ser nunca símbolos del espacio infinito. El roble, la haya, el tilo, con sus vacilantes manchas de luz en los espacios llenos de sombra, producen una impresión incorpórea, ilimitada, espiritual. El tronco de un ciprés encuentra la perfecta conclusión de su tendencia perpendicular en la columna clara de su copa fusiforme; el tronco de un roble es como un afán insaciado, insaciable, de trascender allende la cima. En el fresno dijérase cumplida la victoria de las ramas ascendentes sobre la corona. El aspecto del fresno tiene algo de cosa disuelta, como una libre propagación en el espacio, y acaso por eso fuera el fresno del mundo un símbolo de la mitología nórdica. Los murmullos de la selva—cuyo encanto no sintió ningún poeta antiguo, por no residir en las posibilidades del sentimiento apolíneo de la naturaleza—parecen preguntar misteriosos: ¿adónde?, ¿de dónde?, y semejan ahogar el momento en eternidad. Por eso tienen una profunda relación con el sino, con el sentimiento de la historia y de la duración, de la dirección fáustica, llena de melancólica solicitud, orientada hacia un futuro infinitamente lejano. Por eso el instrumento de la devoción occidental ha sido el órgano, cuyos bramidos profundos y sonoridades claras llenan nuestras iglesias y cuyos sones, por oposición al tono pastoso y luminoso de la lira y la flauta antiguas, tienen algo de ilimitado e inmenso. La catedral y el órgano forman una unidad simbólica, como el templo y la estatua. La historia de la construcción de los órganos, uno de los capítulos más profundos y conmovedores de nuestra historia musical, es una historia de anhelos hacia el bosque, hacia el lenguaje del bosque, templo propio de la religiosidad occidental. Desde los versos de Wolfram von Eschenbach hasta la música de *Tristán*, ese anhelo ha permanecido invariablemente fecundo. El afán de la orquesta en el siglo XVIII se orientaba sin cesar a semejarse al órgano. La palabra «flotar», que resulta absurda aplicada a las cosas antiguas, es en cambio por igual importante en la teoría de la música, en la

pintura al óleo, la arquitectura, la física dinámica del barroco. Cuando en un espeso bosque de poderosos troncos oímos el rugido de la tormenta, comprendemos al punto lo que significa la idea de la fuerza que mueve la masa.

Así, del sentimiento primario que anima la existencia, ahora ya reflexiva, surge una representación cada día más determinada de lo divino en el mundo exterior circundante. El que conoce, recibe la impresión de un movimiento en la naturaleza exterior; siente en torno suyo una *vida ajena*, difícil de describir, una vida de potencias incógnitas. Atribuye el origen de esos efectos a unos *númina*, a lo «otro», en tanto que este otro posee también vida. La admiración ante el *movimiento ajeno* es el origen de la religión, *como de la* física. La religión y la física son la interpretación de la naturaleza o imagen del mundo circundante; aquélla por medio del alma, ésta por medio del intelecto. Las «potencias» son a un tiempo mismo el primer objeto de la veneración temerosa o amorosa y de la investigación crítica. Existe una experiencia religiosa y una experiencia científica.

Adviértase bien ahora de qué manera la conciencia de las culturas particulares condensa espiritualmente los *númina* originarios. Los designa con palabras significativas, con *nombres*, y de ese modo los conjura—concibe, limita—. Así caen los *númina* bajo el poderío espiritual del hombre que posee sus nombres. Y ya hemos dicho que toda la filosofía, toda la física, todo lo que se encuentra en alguna relación con el «conocer», no es en última instancia mas que un modo infinitamente refinado de *aplicar a lo «extraño» el encantamiento del nombre que usan los hombres primitivos*. Pronunciar el nombre exacto—en la física, el concepto exacto—es un conjuro. Así, las deidades y los conceptos científicos nacen primero como nombres que evocamos y a los que se une una representación sensible cada vez más determinada. El *numen* se convierte en *deus;* el concepto, en representación. ¡Qué encanto libertador no tienen para la mayoría de los sabios la simple enunciación de ciertas palabras como «cosa en sí», «átomo», «ener-

gía», «gravedad», «causa», «evolución»! Es el mismo encanto que sentían los labradores latinos en los nombres de Céres, Consus, Janus, Vesta (1).

Para el sentimiento cósmico de los antiguos, en correspondencia con la experiencia apolínea de la profundidad y su simbolismo, *la* realidad era el cuerpo aislado. Por consiguiente, *su figura aparente a la luz* era para los antiguos lo esencial, el sentido propio de la palabra «realidad». Lo que no tiene forma, lo que no es forma, no es, no existe. Partiendo de este sentimiento fundamental, que nunca podremos imaginar bastante fuerte y enérgico, el espíritu antiguo creó como *contraconcepto* (2) de la forma el concepto de «lo otro», lo que no es forma, la materia, la ἀρχή o ὕλη, lo que en sí mismo no tiene realidad y, como simple complemento de la realidad verdadera, representa una necesidad secundaria, adjetiva. Se comprende, pues, cómo había de estar formado el mundo de las antiguas deidades. Era una humanidad superior, junto a los hombres. Los dioses son figuras perfectas, las más sublimes posibilidades de la forma corporal presente; en lo inesencial, en la materia, no se distinguen de los hombres, y por tanto se hallan sometidos a la misma necesidad cósmica y trágica que éstos.

En cambio el sentimiento cósmico del alma fáustica vive la profundidad de muy distinto modo. Para él el conjunto de la realidad verdadera es el espacio puro activo. El espacio es *la* realidad absoluta. Por eso lo que perciben los sentidos, lo que, con fórmula característica y típicamente estimativa, decimos que llena el espacio, produce en nosotros la impresión de un hecho de segundo orden, de algo problemático, en el acto de conocer la naturaleza, de una apariencia y resistencia, que es preciso vencer, si se quiere, como filósofo o físico, descubrir el contenido propio de la realidad. El escepticismo oc-

(1) Puede afirmarse que la fe firmísima de Haeckel, por ejemplo, en las palabras átomo, materia, energía, no se diferencia esencialmente del fetichismo del hombre de Neanderthal.

(2) Véase primera parte, volumen I, pág. 195.

cidental no ha combatido nunca al espacio; siempre a las cosas palpables. El concepto *superior* es el espacio—la fuerza es tan sólo una expresión menos abstracta de ello—; y como contraconcepto del espacio aparece la masa, lo que está en el espacio. La masa depende del espacio no sólo lógica, sino también físicamente. La hipótesis de un movimiento ondulatorio de la luz, que es la base de la concepción de la luz como forma de la energía, tiene por necesaria consecuencia la de una masa correspondiente: el éter lumínico. Una definición de la masa se deriva, con todas sus propiedades, de la definición de una fuerza; pero no ésta de aquélla. Y ello sucede con la necesidad de un símbolo. Todos los conceptos antiguos de la substancia, por muy distinta que su acepción sea, ya en el sentido idealista, ya en el realista, designan siempre *lo que recibe la forma*, esto es, una negación, que ha de tomar en cada caso sus determinaciones más inmediatas del concepto fundamental de forma. Todos los conceptos occidentales de la substancia designan *lo que se mueve*, esto es, una negación también, pero negación de otra unidad. La *forma y lo informe*, la fuerza y lo sin fuerza: en estos términos se expresa clarísimamente la polaridad que sirve de base a la impresión cósmica de las dos culturas y que agota todas sus formas. La filosofía comparativa ha reproducido hasta ahora inexacta y confusamente con la misma palabra: materia, dos cosas distintas: el substrato de la forma en la antigüedad y el substrato de la fuerza en la cultura occidental. Nada más diferente, empero, que estcs dos substratos. Habla aquí el sentimiento de Dios, un *sentimiento de valor*. La deidad antigua es forma suprema; la deidad fáustica es fuerza suma. Y «lo otro» es lo no divino, algo a que el espíritu no concede la dignidad del ser real. Lo no divino es para el sentimiento cósmico apolíneo la substancia sin forma; para el fáustico, la substancia sin fuerza.

8

Es un prejuicio científico el creer que los mitos y las representaciones de las deidades sean una creación del hombre primitivo y que «con el progreso de la cultura» se extinga la fuerza mitoplástica. Sucede justamente lo contrario. Si no fuera porque la morfología de la historia ha sido hasta hoy un mundo casi desconocido de problemas, se hubiera visto que esa potencia mitoplástica que se supone repartida universalmente está en realidad limitada a ciertas edades; y se hubiera comprendido al fin que esa capacidad que tiene un alma de llenar su mundo de figuras, rasgos y símbolos *de carácter uniforme no* pertenece *justamente* a la edad primitiva, sino sólo a la juventud de las *grandes* culturas (1). Todo gran mito aparece al despertar un alma colectiva. Es la primer hazaña plástica del alma. Se encuentra, pues, aquí y no en otra parte; y aquí se encuentra con necesidad.

Supongo desde luego que las representaciones religiosas de los pueblos primitivos—como los egipcios de la época de los Tinitas, los judíos y persas antes de Ciro (2), los héroes de los castillos micenianos y los germanos de las invasiones (3)—no son mitos superiores; son, sí, una suma de rasgos dispersos y cambiantes, cultos adheridos a ciertos nombres, leyendas fragmentariamente desarrolladas, pero no un *orden divino*, no un *organismo* mítico, no un cuadro universal cerrado, de fisonomía uniforme. Asimismo no puedo llamar arte a la ornamentación que en este período se practica. Por otra parte, los símbolos y leyendas, que son corrientes hoy o que eran corrientes hace siglos en pueblos aparentemente primitivos, deben ser objeto de las mayores dudas y críticas, porque desde hace miles de años no hay comarca en la tierra que haya per-

(1) Sobre las edades de las culturas primitivas y superiores, véase parte II, cap. I, núm. 9.
(2) Véase parte II, cap. III, núm. 12.
(3) Véase parte II, cap. III, núm. 16.

manecido intacta de todo influjo procedente de las grandes culturas extranjeras.

Así, pues, hay tantos mundos mitológicos como hay culturas, como hay arquitecturas. Precédeles en el tiempo el caos de las figuras incompletas, en que la moderna investigación mitológica se pierde, por carecer de un principio director; este período caótico no entra en consideración, por lo que ya hemos dicho. En cambio atribuímos importancia a otras formaciones que hasta ahora nadie ha vislumbrado. En la época homérica (1100-800) y en la época correspondiente germanocaballeresca (900-1200) (1), en la edad *épica*, no antes ni después, es cuando se produce el gran cuadro cósmico de una nueva religión. A esas fechas corresponde en la India la época védica y en Egipto la de las pirámides. Algún día se descubrirá que la mitología egipcia llega realmente a su mayor *profundidad* con la III y IV dinastía.

Sólo así se comprende la inmensa riqueza de creaciones religiosointuitivas que llena los tres siglos de la época imperial germánica. Se está formando la *mitología fáustica*. Hasta ahora no se veía la extensión y unidad de este mundo de formas míticas, porque los prejuicios religiosos y eruditos invitaban a estudios fragmentarios de las partes católicas o de las partes paganoseptentrionales. Pero no existe diferencia alguna. El profundo cambio de significación que se produce en el círculo de las representaciones cristianas es, como acto creador, idéntico a la composición en un todo de los cultos paganos de la época de las migraciones. A este movimiento pertenecen todas las leyendas populares de la Europa occidental, que recibieron entonces su forma simbólica, aunque su substancia sea a veces de origen muy anterior o se relacione después con otros sucesos muy posteriores y se enriquezca con la adición consciente de ciertos rasgos o episodios. A este movimiento pertenecen las grandes leyendas divinas de los Edda y gran número de motivos tomados de los poemas evangéli-

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 17.

cos escritos por frailes eruditos. Hay que añadir la leyenda heroica alemana de Sigfredo, Gudrun, Dietrich, Wieland, que culmina en los Nibelungos, y junto a ella la leyenda caballeresca, enormemente rica, derivada de los viejos cuentos célticos y perfeccionada entonces por los franceses: el rey Artús y la Tabla redonda, el Santo Grial, Tristán, Parsifal y Roland. Deben agregarse, por último, las interpretaciones, tanto más profundas cuanto más inadvertidas, que alteran los rasgos todos de la Pasión de Cristo, la riqueza extraordinaria de las leyendas de los santos, cuyo florecimiento llena los siglos décimo y undécimo. En esta época se produjeron las vidas de Santa María, las historias de San Roque, de San Sebaldo, de San Severino, de San Franco, de San Bernardo y de Santa Odilia. En 1250 se compuso la *Leyenda áurea;* era el tiempo en que florecía la épica cortesana y la poesía de los escaldas irlandeses. A los grandes dioses del Walhalla septentrional corresponden los «catorce apotrópeos» que la Alemania del Sur reunió en grupo mítico. Junto a la descripción del Ragnarök (1) (Ocaso de los dioses), que hace el Völuspa, hay una concepción cristiana del mismo en el Muspilli (2) de la Alemania meridional. Esta gran mitología, como la poesía heroica, se forma en las capas *superiores* de la humanidad juvenil. Pertenece a las dos clases sociales de la nobleza y el sacerdocio. Su hogar es el castillo y la iglesia, no la aldea. Por el pueblo pasa una sencilla corriente de leyendas que atraviesa los siglos en forma de cuentos, creencias y supersticiones, corriente que no puede separarse, sin embargo, de esos mundos de superior contemtemplación (3).

Para comprender el sentido último de estas creaciones religiosas hay un hecho muy característico: el Walhalla no es de origen germánico primitivo y las tribus de las migraciones

(1) Esta palabra nórdica, que significa crepúsculo de los dioses, designa la leyenda del fin del mundo, ardiendo la tierra toda.—*N. del T.*

(2) Poema suralemán sobre el Juicio final. La forma Muspil en nórdico significa incendio del mundo.—*N. del T.*

(3) Véase parte II, cap. III, núm. 17.

no lo conocían. El Walhalla se forma de pronto, por una profunda necesidad, en la conciencia de los pueblos nuevos nacidos en el suelo de Occidente. Esta creación del Walhalla «se corresponde», pues, con la del Olimpo, que conocemos por la épica de Homero y que tampoco es de origen miceniano. Y el Walhalla se desarrolló en el cuadro cósmico de las dos clases sociales superiores, como derivación del Hel; en la creencia popular el Hel siguió siendo el reino de los muertos (1).

Hasta ahora no se ha tenido en cuenta la profunda unidad interior y el perfecto simbolismo uniforme de este mundo de los mitos y leyendas fáusticas. Mas Sigfredo, Baldur, Rolando, Heliand, son distintos nombres de una y la misma figura. El Walhalla y los campos del bienaventurado Avalun; la Tabla redonda del rey Artús y la comida de los Einherier; María, Frigga y Frau Holle, significan lo mismo. Frente a esta identidad de sentido, la procedencia exterior de los elementos y motivos materiales—tema a que la investigación mitológica ha dedicado un exceso de celosa labor—aparece como un rasgo de la superficie histórica, sin profunda significación. El origen de un mito no demuestra *nada* acerca de su *sentido*. *El numen* mismo, la forma primaria del sentimiento cósmico, es pura e indeliberada creación, y es intraducible. Cuando un pueblo se convierte a otra creencia o por admiración imita a otro pueblo, lo que recibe de éste son meros nombres, vestiduras, máscaras que él incorpora a su peculiar sentimiento, sin tomar nunca, empero, el sentimiento ajeno. Los viejos motivos célticos y germánicos, lo mismo que el tesoro de las formas antiguas, conservado por monjes eruditos, y el tesoro de la fe cristianooriental, recogido por la Iglesia occidental, deben considerarse como la materia con que el alma fáustica, en esos siglos, se construyó una propia arquitectura mítica. En este estadio de un alma recién despierta, ¿qué importa que los espíritus y los labios en los cuales toma vida el mito sean los

(1) Véase E. Mogk: *Germanische Mythologie*, en *Grundriss der germanischen Philologie*, III (1900), pág. 340.



de «individuos»—escaldas, misioneros, sacerdotes—o los del «pueblo»? Y asimismo es de poca importancia, para la interior independencia de lo que nace aquí, el hecho de que las representaciones cristianas hayan sido las predominantes en la formación.

En las culturas antigua, árabe y occidental—siempre en su primavera—encontramos un mito de estilo estático, mágico y dinámico respectivamente. Si examinamos los detalles de la forma, encontraremos allá una actitud, acá una acción; allá una realidad, acá la voluntad; en la antigüedad, el cuerpo palpable, la plenitud visible que, por lo que se refiere a la forma de adoración, tiene su centro de gravedad en un *culto* lleno de impresiones sensibles; en el Norte, en cambio, el espacio, la fuerza y, por lo tanto, una religiosidad de colorido principalmente *dogmático*. En estas primeras creaciones del alma joven es donde mejor se manifiesta la afinidad entre las figuras del Olimpo, las estatuas áticas y el templo dórico; entre la basílica cupular, el «espíritu de Dios» y el arabesco; y finalmente, entre el Walhalla y el mito de María, la nave central ascendente de las catedrales y la música instrumental.

El alma arábiga, en los siglos que van de César a Constantino, construyó su mito, aquella masa fantástica de cultos, visiones y leyendas, que aun hoy es casi inabarcable por la erudición (1); aquellos cultos sincretísticos como los del Baal sirio, los de Isis y Mittra, que fueron transformados por completo en el suelo sirio; aquellos evangelios, aquellas historias de apóstoles, aquellas apocalipsis innumerables, las leyendas cristianas, persas, judías, neoplatónicas, maniqueas, las jerarquías celestes y angélicas de los padres de la Iglesia y de los gnósticos. La Pasión de los Evangelios, *epopeya propia de la nación cristiana*, entre la historia de la niñez y los hechos de los apóstoles; la leyenda de Zaratustra, formada al mismo tiempo; he aquí, a nuestro parecer, las figuras heroicas de la epopeya arábiga, figuras parejas a las de Aquiles, Sigfredo y

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 4 y núm. 12.

Parsifal. Las escenas de Getsemaní y del Gólgota no le ceden a los más sublimes cuadros de la leyenda helénica y germánica. Estas visiones mágicas se desarrollaron, casi sin excepción, bajo la impresión de la antigüedad moribunda que les prestó, según los casos, nunca el contenido, pero sí muchas veces la forma. No tenemos idea de la cantidad de elementos apolíneos que hubieron de sufrir una reinterpretación para que el mito cristiano primitivo llegase a adquirir la forma firme que tenía ya en tiempos de San Agustín.

9

El politeísmo antiguo posee, pues, un estilo propio, que le distingue de cualquier otra manera de concebir el sentimiento cósmico, por muy afín que parezca exteriormente. Sólo una vez ha existido este modo, que consiste en tener no una deidad, sino dioses; y ha existido en la única cultura que condensó en la estatua del hombre desnudo la cifra y compendio de todo arte.

La naturaleza, tal como el hombre antiguo la percibía y conocía en su derredor; la suma de las cosas corpóreas de cumplidas formas, no podía ser divinizada de distinto modo. La pretensión de Jahwé, que quiere ser reconocido como Dios único, le parecía al romano ateísmo. Un solo dios, para él, es como *ningún* dios. De aquí la fuerte aversión de la conciencia popular grecorromana contra los filósofos, en tanto que éstos eran panteístas, es decir, ateos. Los dioses son cuerpos, *somata* de especie perfecta; y el *soma*, en el sentido matemático como en el físico, en el jurídico como en el poético, implica pluralidad. El concepto de ζῷον πολιτικόν (1) es aplicable también a los dioses; nada tan extraño a los dioses como la soledad, el existir aislados y por sí. Por eso, a su existencia conviene la nota de una constante *proximidad*. Tiene una importancia grandísima el hecho de que en la Hélade falten los

(1) Animal político.—*N. del T.*

dioses astrales, los *númina* de la lejanía. Helios no tenía culto mas que en Rhodos, ciudad semioriental. Selene carecía en absoluto de culto. Y en la poesía cortesana de Homero son estos dioses simples medios de expresión artística, o, según la terminología romana, elementos del *genus mythicum*, no del *genus civile*. La vieja religión romana, que manifiesta con singular pureza el sentimiento cósmico de los antiguos, no reconoce como deidades ni el sol, ni la luna, ni la tormenta, ni las nubes. Los murmullos de la selva, la soledad del bosque, las tormentas y temporales marinos, que llenan el sentimiento de la naturaleza en el hombre fáustico y dan un carácter peculiar a sus creaciones míticas, dejan intacto al hombre antiguo. Sólo las cosas concretas, el rebaño, la puerta, *este* bosque, *aquel* campo, este río, aquella montaña, se convierten para él en seres. Todo lo que tiene lejanía, todo lo que produce impresiones ilimitadas e incorpóreas, todo lo que pueda incluir el espacio como realidad divina en la naturaleza, todo eso, el mito antiguo lo aparta de sí, del mismo modo que la pintura al fresco de los antiguos, pintura sin fondos, excluye las nubes y el horizonte que son en cambio los que dan alma y sentido a los paisajes del barroco. La multitud ilimitada de los dioses antiguos—cada árbol, cada fuente, cada casa, cada parte de la casa son un dios—significa que cada cosa palpable es un ser que existe *por sí* y que ninguna está en función de otra.

El cuadro de la naturaleza apolínea y el de la naturaleza fáustica se sustentan siempre en símbolos opuestos: la cosa singular y el espacio *único*. El Olimpo y los Infiernos son lugares definidos con toda precisión de los sentidos. En cambio el imperio de los enanos, elfos y coboldos y el Walhalla andan perdidos por el espacio, no se sabe dónde. En la religión romana, la *tellus mater* no es la «madre tierra», sino el campo precisamente limitado. *Faunus* es *el* bosque; *Volturnus*, *el* río; la semilla *se llama Ceres*, la cosecha se *llama Consus*. *Sub Jove frigido* significa en Horacio—en expresión típicamente romana—bajo el cielo frío. Ni siquiera se intenta reproducir en imágenes el lugar de la veneración, pues ello significaría du-

plicar el dios. No sólo el instinto romano, sino también el griego, se rebelaron durante mucho tiempo contra las imágenes de los dioses; como lo demuestran la plástica, que se hace cada vez más profana, contraria a la fe popular, y la filosofía *piadosa* (1). En la casa, *Janus* es la puerta, considerada como un dios; *Vesta* es el hogar, considerado como diosa. Las dos funciones de la casa han transformado sus objetos en seres, en dioses. Las divinidades fluviales de Grecia, como Acheloos, que aparece en forma de toro, no son habitantes del río, sino el río mismo. Los Pan y los sátiros son los campos y los caminos, al mediodía, considerados como seres. Las dríadas y hamadríadas *son* los árboles. En muchos sitios se adoraban árboles especialmente bellos, sin darles un nombre, adornándolos con cintas y ofrendas. En cambio las hadas, los endriagos, los enanos, las brujas, las valkirias y demás de esta especie, tropeles errantes de las almas por la noche, no tienen nada de esa materialidad localizada. Las náyades *son* las fuentes. En cambio las nixas y mandrágoras, los espíritus lígneos y los elfos son almas que moran en fuentes, árboles y casas por un *conjuro*, del que aspiran a librarse para seguir errando en libertad. Esto contradice exactamente la impresión plástica de la naturaleza. Las cosas son aquí vividas como espacios de otra índole. Una ninfa, es decir, una fuente, adopta la figura humana cuando quiere visitar a un hermoso pastor; pero una nixa es una princesa desaparecida, con rosas en los cabellos, que a media noche sale del lago en cuyas aguas vive. El emperador Barbarroja reside en Kyffhäuser y dama Venus en Hörselberg. Dijérase que en el universo fáustico no hay nada material, nada impenetrable. Las cosas sugieren vislumbres de otro mundo; su rigidez, su dureza es aparente y hay mortales favorecidos por el don de traspasar con la mirada las rocas y las montañas —rasgo que no podría presentarse en el mito antiguo, rasgo que anularía el mito antiguo—. ¿No es ésa, empero, la opinión secreta de nuestra teoría física? ¿No es cada nueva hipótesis una

(1) Véase pág. 83.

especie de misteriosa clave? Ninguna otra cultura conoce tantas leyendas de tesoros ocultos en montañas y lagos, de imperios, palacios y jardines misteriosos, subterráneos, en donde viven otros seres. El sentimiento fáustico de la naturaleza niega la substancia del mundo visible. Ya no hay nada terrestre; sólo el espacio es real. El cuento disuelve la materia de la naturaleza, como el estilo gótico la masa pétrea de sus catedrales, que se enreda en una muchedumbre de formas y líneas espirituales, sin peso, sin límite.

Para comprender el politeísmo antiguo, orientado insistentemente en el sentido del atomismo somático, quizá sea lo mejor estudiar su actitud frente a los «dioses extranjeros». Para el antiguo, los dioses de los egipcios, fenicios, germanos, eran también dioses reales, en cuanto que se podía unir a sus nombres una representación, una imagen. La frase «no existen» carece de sentido dentro de este sentimiento cósmico. El griego adora a los dioses extraños cuando entra en contacto con el país de estos dioses. Como una estatua, como una Polis, son los dioses cuerpos euclidianos, sitos en un lugar. Son seres de la proximidad y no del espacio universal. Cuando se está en Babilonia, Zeus y Apolo quedan lejos; por eso hay que reverenciar *especialmente* a los dioses indígenas. Esto es lo que significaban aquellos altares con la inscripción: «Al dios ignoto», que San Pablo, en la historia de los apóstoles, interpretó característicamente en un sentido erróneo mágicomonoteísta. Son los dioses que el griego no conoce de nombre, pero que los extranjeros, en los grandes puertos, en el Pireo o en Corinto, adoran, y que por lo tanto son acreedores al respeto. El derecho sacro de los romanos manifiesta este sentido con una claridad clásica en las fórmulas de invocación; por ejemplo: la *generalis invocatio*, estrictamente pronunciada (1). El universo es la suma de las cosas, y los dioses son cosas. Por eso el romano admite todos los dioses, aun aquellos con quienes no ha tenido todavía relaciones prácticas, históricas. Quizá no los

(1) Véase Wissowa: *Religion und Kultus der Römer* (1912), pág. 38.

conozca directamente; acaso son los dioses de sus enemigos; pero *son* dioses, porque lo contrario es inimaginable. Tal es el sentido de aquellos términos sacros en Livio (VIII, 9, 6): *di quibus est potestas nostrorum hostiumque*. El pueblo romano confiesa que el círculo de *sus* dioses está momentáneamente circunscrito, y con esa fórmula añadida al término de la oración, después de haber nombrado por sus nombres los dioses propios, manifiesta su voluntad de no agraviar el derecho de los demás. Según el derecho sacro, cuando la ciudad de Roma toma posesión de un país extraño adquiere también todas las obligaciones religiosas de la comarca y de sus dioses. Esta es una consecuencia lógica del sentimiento cósmico antiguo, que tenía un sentido *aditivo*. Pero el reconocimiento de una deidad no equivalía, ni mucho menos, a la adopción de las formas en que se practicaba su culto, como lo demuestra el caso de la Magna mater de Pessino, que fué recibida en Roma durante la segunda guerra púnica, a consecuencia de una profecía de la sibila, pero cuyo culto, impregnado de un sentimiento altamente contrario a la antigüedad, era practicado por sacerdotes del propio país y estaba sometido a una estricta vigilancia policíaca, quedando prohibido el ingreso en este sacerdocio, bajo pena de multa, no sólo a los ciudadanos romanos, sino hasta a los esclavos. El sentimiento antiguo se contentaba con recibir a la diosa; en cambio hubiera sentido una grave ofensa en la práctica personal de un culto que el romano menospreciaba. En estos casos la conducta del Senado es decisiva. Pero el pueblo, por sus continuas mezclas con los orientales, empezó a encontrar cierto gusto en estos cultos, y el ejército romano de la época imperial, de abigarrada composición, fué incluso uno de los más importantes propagadores del sentimiento mágico.

Desde este punto de vista se comprende que el culto de hombres divinizados haya sido un elemento *necesario* en el mundo de estas formas religiosas. Pero hay que distinguir exactamente entre las manifestaciones antiguas y las orientales, que guardan con aquéllas una superficial semejanza. El culto

del emperador romano, esto es, la adoración del *genius* del príncipe vivo y de sus predecesores muertos, los *divi*, se ha confundido hasta ahora con la adoración ceremonial del soberano en los reinos del Asia menor, sobre todo en Persia (1); se ha confundido, sobre todo, con la divinización posterior de los califas—divinización que tenía un sentido harto distinto—, que ya aparece plenamente formada en Diocleciano y Constantino. Pero en realidad son cosas muy diferentes. Es posible que en Oriente la confusión de esas formas simbólicas de tres culturas haya alcanzado un alto grado de síntesis; Roma, en cambio, realizó el puro tipo antiguo sin equívoco alguno. Ya ciertos griegos, como Sófocles y Lisandro, y sobre todo Alejandro, fueron llamados dioses, no sólo por los aduladores, sino por el pueblo mismo, que sentía su divinidad en un sentido muy preciso. Entre la divinidad de una cosa, de un bosquecillo, de un manantial, o de una estatua que representa al dios, y la divinidad de un hombre sobresaliente que primero es héroe y luego dios, no hay mas que un paso. En uno como en otro adorábase la forma perfecta con que se había realizado la substancia cósmica, lo que en sí no es divino. El cónsul en el día de su triunfo significa una etapa en este proceso de divinización. Llevaba el armamento de Júpiter Capitolino, y en los tiempos más remotos se teñía de rojo el rostro y los brazos para aumentar la semejanza con la estatua del dios—que era de terracota—, cuyo *numen* en aquel instante se incorporaba a él.

10

En las primeras generaciones del Imperio, el antiguo politeísmo empezó a convertirse en monoteísmo mágico, sin que muchas veces cambiase nada en la forma exterior del culto o del mito (2). Había surgido un alma nueva, que vivía las for-

(1) En Egipto fué Ptolomeo Filadelfo el que introdujo el culto al soberano. La adoración de los Faraones tenía un sentido muy diferente.
(2) Véase parte II, cap. III, núm. 4.

mas viejas de otra alma. Seguían los mismos nombres, pero cubriendo nuevos *númina*.

Todos los cultos de la antigüedad posterior, el de Isis y Cibeles, los de Mithra, Sol, Serapis, no son ya tributados a seres localizados fijamente y representados plásticamente. En el Acrópolis se adoraba antaño a Hermes Propíleos a la entrada. Pocos pasos más allá se encontraba el santuario de Hermes, el marido de Aglauros; y sobre este lugar se alzó más tarde el Erecteión. En el extremo sur del Capitolio, junto al santuario de Júpiter Feretrius, que en vez de estatua tenía una piedra sagrada (*silex*), estaba el de Júpiter Optimus Maximus; y cuando Augusto construyó para éste un templo gigantesco hubo de dejar intacto, respetuosamente, el lugar en donde el *numen* moraba primero. Pero en la época cristiana primitiva ya Júpiter Dolichenus y Sol invictus eran adorados dondequiera «hubiese dos o tres reunidos en su nombre». Todas esas deidades fueron poco a poco sintiéndose como un *numen* único; sólo que cada creyente de un determinado culto estaba convencido de que la verdadera forma era la que él conocía. En este sentido hablábase de «Isis, la del millón de nombres». Hasta entonces los nombres habían sido denominaciones de otros tantos dioses, de otros tantos seres distintos por el cuerpo y por la morada. Ahora son *títulos* de uno solo, al que cada cual se refiere.

Este monoteísmo mágico se revela en todas las creaciones religiosas que desde el Oriente llenan el Imperio: la Isis alejandrina; el dios del Sol (el Baal de Palmira), preferido de Aureliano; Mithra, protegida por Diocleciano y cuya forma pérsica fué totalmente transformada en Siria; la Baalath de Cartago (Tanith, Dea caelestis), adorada por Septimio Severo. Estas deidades no aumentan el número de los dioses concretos a la manera antigua, sino que, por el contrario, los absorben, en un modo que cada vez se aparta más de la representación plástica. Esto es alquimia en lugar de estática. A este nuevo sentir corresponde la aparición de ciertos símbolos—el toro, el cordero, el pez, el triángulo, la cruz—en lugar de las imágenes.

La frase *«in hoc signo vinces»* no suena ya a «antigua». Va preparándose la aversión a las representaciones de la figura humana, aversión que llevó más tarde a la prohibición de las imágenes en el Islam y en Bizancio.

Hasta Trajano, es decir, cuando ya en la tierra griega había desaparecido hacía tiempo el último soplo del sentimiento apolíneo, el culto público de Roma tuvo aún fuerza bastante para mantener viva la tendencia euclidiana de un continuo *aumento* de las divinidades. Los dioses de las comarcas sometidas y de los pueblos sojuzgados reciben en Roma un santuario reconocido, un sacerdocio, un ritual, y vienen a formar, como individuos bien delimitados, en las filas de los dioses del pasado. Pero a partir de Trajano, y a pesar de la oposición respetable de un corto número de familias patricias (1), vence en Roma el espíritu mágico; las figuras de los dioses desaparecen como figuras, como cuerpos, de la conciencia religiosa y dejan el puesto a un sentimiento trascendente de la divinidad, no basado ya en el testimonio inmediato de los sentidos; los usos, las fiestas y leyendas empiezan a confundirse. Cuando en 217 Caracalla anuló la diferencia sacramental entre deidades romanas y deidades extranjeras, fué realmente Isis, la primera diosa de Roma, la que asumió todos los anteriores *númina* femeninos (2) y, por lo tanto, la más peligrosa enemiga del cristianismo, objeto del odio mortal de los padres de la Iglesia. En este momento Roma se había convertido en un pedazo de Oriente, en una provincia religiosa de Siria. Los Baales de Dolique, Petra, Palmira, Emesa, comienzan a fundirse en el monoteísmo del Sol que, como dios del Imperio, fué vencido más tarde por Constantino, en la persona de su representante Licinio. Ya no se trata de una lucha entre el sentir antiguo y el sentir mágico—el cristianismo pudo incluso manifestar una especie de innocua simpatía por los dioses helénicos—; se trata de ver cuál de las religiones mágicas ha de dar el tono al mundo del

(1) Véase Wissowa: *Kult und Religion der Römer*, 1912, pág. 98.
(2) Véase Wissowa: *Kult und Religion der Römer*, 1912, pág. 355.

Imperio antiguo. Esa disminución del sentimiento plástico se percibe claramente en la evolución del culto de los emperadores. El emperador fallecido era al principio recibido como *divus* en el círculo de los dioses públicos, por un decreto del Senado—el primero, divus Julius en 42 antes de J. C.—, y obtenía un sacerdote especial, de manera que su imagen en las fiestas de familia no figuraba ya entre las imágenes de los antepasados. Pero a partir de Marco Aurelio ya no se instituyen nuevos sacerdotes para el servicio de los emperadores divinizados; poco después ya no se construyen nuevos templos, porque al sentimiento religioso le parece suficiente un *templum divorum* general. Por último, la denominación de *divus* se convierte en un *título* que llevan todos los miembros de la familia imperial. Este final caracteriza la victoria del sentimiento mágico. La serie de nombres en las inscripciones religiosas (como Isis-Magna mater-Juno-Astarte-Bellona, o Mithra-Sol invictus-Helios) tienen ya hace tiempo la significación de títulos diferentes de una única deidad (1).

II

Ni el psicólogo ni el investigador de la religión han considerado hasta ahora el ateísmo como digno de un estudio

(1) No podemos exponer aquí la significación simbólica del título y su relación con el concepto y la idea de la persona. Sólo diremos que la cultura antigua es la única que no conoce títulos. Los títulos contradicen el sentido severamente somático de las designaciones. Aparte de los nombres propios y los sobrenombres, sólo había los nombres técnicos de los empleos efectivos. «Augustus» se convierte en seguida en nombre propio y César en seguida en nombre de una función. La penetración del sentimiento mágico en el Imperio puede seguirse viendo cómo entre los funcionarios de la Roma posterior las fórmulas de cortesía como *vir clarissimus* se convierten en *títulos* fijos que pueden concederse y anularse. Del mismo modo los nombres de dioses anteriores y extranjeros se convierten ahora en títulos de la divinidad reconocida. Salvador (Asklepios) y Buen Pastor (Orfeo) son títulos de Cristo. En cambio, en los buenos tiempos de la antigüedad los sobrenombres de las deidades romanas se convirtieron poco a poco en dioses independientes.

cuidadoso. Se ha escrito y se ha razonado mucho sobre el ateísmo en general, unas veces en el estilo del mártir librepensador, otras veces en el del sectario. Pero nunca se ha dicho nada de las distintas *especies* de ateísmo; nunca se han analizado sus formas manifestativas *particulares*, *determinadas*, en su riqueza y necesidad, en su fuerte simbolismo, en su limitación temporal.

«El» ateísmo ¿es la estructura apriorística de cierta conciencia cósmica o una convicción libremente adoptada? ¿Nace o se hace uno ateo? El sentimiento inconsciente de un cosmos sin dioses, ¿lleva consigo el conocimiento de que «ha muerto el Gran Pan»? ¿Hay ateos en las épocas primeras, por ejemplo, en la época dórica o gótica? ¿No hay quien se llama a sí mismo ateo con tanta pasión como error? ¿Puede haber hombres civilizados que *no* lo sean, al menos en parte?

Es patente que la esencia del ateísmo, como su nombre lo indica en todos los idiomas, consiste en negación, renuncia a una construcción espiritual anterior; no es, pues, un acto creador de una fuerza plástica ininterrumpida. Pero ¿qué es lo que el ateísmo niega? ¿En qué forma? Y ¿por quién?

Sin duda, el ateísmo, rectamente comprendido, es la expresión necesaria de un alma terminada, exhausta ya de posibilidades religiosas, caída en lo inorgánico. El ateísmo se compagina muy bien con un afán vivo y anhelante de religiosidad auténtica (1)—en esto se parece al romanticismo, que también aspira a evocar algo irrevocablemente perdido: la cultura—y puede muy bien ser forma inconsciente del sentimiento, que no entra nunca en las convenciones del pensar y que incluso contradice las convicciones. Comprenderá esto bien quien penetre los motivos por los cuales el piadoso Haydn, habiendo oído música de Beethoven, declaraba ateo a su autor. El ateísmo es cosa de hombres que, si bien no han lle-

(1) Diágoras, que fué condenado a muerte en Atenas por sus escritos ateos, ha dejado ditirambos de una profunda piedad. Léanse el diario de Hebbel y sus cartas a Elisa. Hebbel «no creía en Dios»; pero rezaba.

gado aún al período de la «ilustración», se hallan ya en el de la civilización incipiente. El ateísmo pertenece a la gran ciudad, a los «educados» de las grandes ciudades, que se asimilan mecánicamente lo que sus antecesores, los creadores de la cultura, vivían orgánicamente. Aristóteles es un ateo sin saberlo, es ateo para el sentimiento antiguo de la divinidad. Ateo es el estoicismo helenístico y romano, como el socialismo y el budismo de las modernidades occidental e india—a pesar, muchas veces, del más sincero empleo de la palabra Dios.

Esta forma posterior del *sentimiento* y de la *imagen* cósmica, que es el tránsito hacia la «segunda religiosidad», significa, empero, la negación de lo religioso en nosotros. Por eso en cada civilización ofrece una estructura diferente. No existe religiosidad alguna sin su correspondiente negación atea, negación que le pertenece a *ella sola*, que se dirige contra *ella sola*. El ateo vive el mundo exterior que se extiende en su derredor, en el mismo estilo de la cultura a que pertenece, como cosmos de cuerpos bien ordenados, como cueva del mundo o como espacio infinito activo; pero ya no vive la *causalidad sagrada* de ese mundo, y cuando considera su imagen, *conoce* tan sólo una causalidad profana, agotada en mecanismo—o al menos desea y cree que es así (1)—. Hay un ateísmo antiguo, otro árabe y otro occidental, ateísmos completamente distintos por su sentido y contenido. Nietzsche ha formulado el ateísmo dinámico diciendo que «Dios ha muerto». Un filósofo antiguo hubiera revelado el elemento estático euclidiano diciendo: «Los dioses que moran en los lugares sagrados han muerto.» Lo primero significa la laicisación del espacio infinito; lo segundo, la de las incontables cosas. Mas el espacio *muerto* y las cosas *muertas* son los «hechos» de la física. El ateo no puede sentir diferencia alguna entre la imagen de la naturaleza que dibuja la física y la que dibuja la religión. El lenguaje distingue, con recto sentimiento, entre sabiduría e inteligencia, dos estados del espíritu: aquél, anterior; éste, poste-

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 19.

rior; aquél, campesino; éste, ciudadano. Nadie llamaría a Heráclito o al maestro Eckart inteligencias; en cambio Sócrates y Rousseau eran inteligentes, no «sabios». Hay en la palabra algo de desarraigado. La falta de inteligencia sólo es despreciable para el estoico y socialista, hombres típicamente irreligiosos.

El alma de toda cultura viva es religiosa, tiene religión, con o sin conciencia de ello. Su religión *es* el sentimiento de su propia existencia, de su devenir, de su evolución, de su cumplimiento. No tiene libertad para optar por la irreligión. Sólo puede, como ocurrió en la Florencia de los Médicis, jugar con la idea de irreligión. En cambio el hombre de las metrópolis es irreligioso; lo es por esencia; la irreligión caracteriza su forma histórica. Podrá sentir el dolor del vacío y de la penuria interiores y querer ser religioso; mas no podrá serlo. Toda religiosidad urbana es ilusión. El grado de piedad que puede alcanzar una época se manifiesta en su relación con la tolerancia. La tolerancia obedece a una de estas dos causas: o que en el lenguaje de las formas divinas se oye algo semejante a lo que uno mismo vive, o que ya no se *vive* nada de eso.

La tolerancia de los antiguos—como decimos hoy (1)—expresa lo contrario justamente del ateísmo. La *pluralidad* de *númima* y cultos pertenece al concepto mismo de la religión antigua. Dejar que todos conviviesen no era, pues, tolerancia, sino la expresión evidente de la piedad antigua; y el que exigiese excepciones se revelaba por lo mismo ateo. Los cristianos y los judíos pasaban por ateos, y tenían que serlo, en efecto, para todo el que considerase la imagen del mundo como una suma de cuerpos singulares. Y cuando en la época imperial se dejó de pensar así fué porque el sentimiento antiguo de la divinidad se había extinguido. Sin duda, se exigía respeto para las formas del culto local, para las imágenes de los dioses, los misterios, los sacrificios y las fiestas, y el que

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 4.



las ridiculizaba o profanaba conocía los límites de la paciencia antigua. Recuérdese el crimen de los Hermakópidas en Atenas y los procesos por profanación de los misterios eleusinos, esto es, por imitación profana del elemento sensible. Para el alma fáustica, empero, lo esencial es el dogma, no el culto visible. Aquí se manifiesta la oposición entre espacio y cuerpo, entre la superación de la apariencia y la adhesión a la apariencia. Ateo es para nosotros el que rechaza una *teoría*. Aquí comienza el concepto espacial y espiritual de herejía. Una religión fáustica, por su naturaleza, no puede admitir la libertad de conciencia—que contradice a su dinamismo del espacio—. En esto, el librepensamiento no constituye una excepción. A la hoguera sigue la guillotina; a la quema de los libros, la conjura del silencio sobre ellos; a la fuerza de la predicación, el poder de la Prensa. No existe entre nosotros ninguna creencia que no propenda a la Inquisición, en una u otra forma. Expresando esto en una imagen *correspondiente* de la electrodinámica, diremos: el campo de fuerza de una convicción incorpora a su tensión todos los espíritus que en ese campo se encuentren. El que no lo quiera es porque ya no tiene ninguna convicción. Dicho en términos eclesiásticos, es ateo. Ateísmo para la antigüedad era el desprecio del culto—ἀσέβεια en su sentido literal—, y en esto la religión apolínea no admitía *libertad de conducta*. Así, en ambos casos, quedaba trazado el límite entre la tolerancia que el sentimiento divino exigía y la que prohibía.

En este punto, la filosofía antigua posterior, la teoría sofísticoestoica (no la emoción estoica del mundo) estaba en oposición al sentimiento religioso; y el pueblo de Atenas—la misma Atenas que levantaba altares «a los dioses ignotos»—se mostraba en esto tan inflexible como la Inquisición española. No hay más que ver la serie de pensadores y de personalidades históricas que perecieron víctimas de la santidad del culto. Sócrates y Diágoras fueron ejecutados por su ἀσέβεια; Anaxágoras, Protágoras, Aristóteles, Alcibíades hallaron la salvación en la fuga. El número de los ejecutados por críme-

nes contra el culto llegó a centenares en Atenas solamente, durante los decenios de la guerra del Peloponeso. Después de la condena de Protágoras fueron sus libros confiscados en las casas particulares y quemados. En Roma, los hechos de esta clase conocidos históricamente comienzan en 181 con un decreto del Senado mandando quemar los pitagóricos *Libros de Numa*. Desde este momento siguen sin interrupción las expulsiones de filósofos y de escuelas enteras, y más tarde las ejecuciones y quemas solemnes de libros que podían ser peligrosos para la religión. En tiempos de César los santuarios de Isis fueron hasta cinco veces destruídos por los cónsules, y Tiberio mandó tirar al río la imagen de la diosa. El que se negaba a sacrificar ante la imagen del emperador tenía pena de multa. En todos estos casos se trata de «ateísmo», del ateísmo que el sentimiento religioso *antiguo* suponía y que se manifestaba en desprecio teorético o práctico del culto visible. El que al estudiar estas cosas no sepa prescindir de su propio sentimiento occidental no logrará penetrar nunca en la creencia de la imagen cósmica que sirve de base a todo esto. Los poetas y los filósofos podían inventar a su sabor mitos y transformar deidades. Cada cual a su capricho podía interpretar dogmáticamente la realidad dada. Incluso era permitido burlarse en comedias y piezas satíricas de las *historias* de los dioses, que esto no menoscababa su existencia euclidiana. Pero que nadie atentase a la *imagen* del dios, al culto, a la forma plástica de servir al dios. Y no es hipocresía la conducta de aquellos finos espíritus de la primera época imperial que, sin creer en los mitos, practicaban todos los deberes del culto público, sobre todo del culto al emperador, que por todos era profundamente sentido. En cambio, el poeta y pensador de la cultura fáustica en su madurez es libre de «no ir a la iglesia», de no practicar la confesión, de no asistir a las procesiones, de vivir en los círculos protestantes sin la menor relación con los usos de la Iglesia. Pero que no toque a los puntos dogmáticos, que esto es peligroso en toda confesión o secta (incluso el librepensamiento). El ejemplo del romano

estoico que, sin creer en la mitología, observa piadosamente las formas sacramentales, encuentra su pareja en el hombre de la «época de la ilustración», en Lesing y Goethe, que sin cumplir con los usos de la Iglesia nunca pone en duda las «verdades de la fe».

12

Ya hemos visto cómo el sentimiento de la naturaleza se expresa en formas y figuras. Volvamos ahora al conocimiento de la naturaleza en sistemas, y reconoceremos en Dios o los dioses el origen de las formas con que el espíritu de las culturas ya maduras intenta apoderarse por conceptos del mundo circundante. Goethe, en carta a Riemer, observa: «El intelecto es tan viejo como el mundo. El niño tiene también su intelecto; pero no se aplica del mismo modo y a los mismos objetos en todas las épocas. Los siglos primeros expresaron sus ideas en intuiciones de la fantasía; nuestro siglo las reduce a conceptos. *Las grandes visiones de la vida eran entonces vertidas en figuras, en dioses; hoy, en conceptos*. Entonces era mayor la fuerza productiva; hoy predomina la destructiva, el análisis.» La profunda religiosidad de la mecánica de Newton (1) y la fórmula casi completamente atea de la dinámica moderna tienen la misma tonalidad, son la posición y negación del mismo sentimiento. Un sistema físico ostenta necesariamente todos los rasgos del alma a cuyo mundo de formas pertenece. A la dinámica y a la geometría analítica corresponde el deísmo de la época barroca, cuyos tres principios fundamentales: Dios, libertad e inmortalidad, son en el lenguaje de la mecánica el principio de la inercia (Galileo), el principio de la míni-

(1) En la conclusión famosa de su *Optica* (1706), que produjo una impresión poderosísima y fué el punto de partida para nuevos problemas teológicos, Newton separa el terreno de las causas mecánicas del de la causa primera, divina, cuyo órgano de percepción habría de ser el espacio infinito mismo.

ma acción (d'Alembert) y el principio de la conservación de la energía (J. R. Mayer).

Lo que hoy llamamos física, en general, es en realidad una obra del arte barroco. Nadie ya considerará como paradoja el que yo, para referirme a esa especie de representaciones que se fundan en la hipótesis de fuerzas distantes y efectos a distancia, de atracción y repulsión de masas, tan extrañas a la intuición ingenua de los antiguos, la llame el estilo jesuíta de la física, por comparación con el estilo jesuíta de la arquitectura fundado por Vignola; de igual modo que el cálculo infinitesimal, producto de Occidente y de esa época, y que sólo en Occidente y en esa época podía producirse, me parece representar el estilo jesuíta en la matemática. «Exacta» es, en este estilo, toda hipótesis metódica que profundiza la técnica de la experimentación. Para Loyola, como para Newton, no se trata sólo de describir la naturaleza, sino de un método.

La física occidental, por su forma interior, es un dogma, no un culto. Su contenido es el *dogma de la fuerza*, que es idéntica al espacio, a la distancia; la teoría de la acción mecánica, no de la actitud mecánica en el universo. Su tendencia es, pues, la superación creciente de la apariencia. Partiendo de una división muy «antigua», la división en física de los ojos —óptica—, de los oídos—acústica—, del tacto—térmica—, ha ido poco a poco excluyendo las sensaciones para substituirlas por sistemas de relaciones, de suerte que, por ejemplo, el calor radiante a consecuencia de las representaciones sobre los movimientos dinámicos del éter, se estudia hoy en la óptica, y la óptica ya no tiene nada que ver con los ojos.

La «fuerza» es una magnitud mítica, que no procede de la experiencia científica, sino que, por el contrario, determina de antemano la estructura de la experiencia. La concepción física del hombre fáustico es la única que, en lugar de imán, habla de un magnetismo, en cuyo campo de fuerza reside un pedazo de hierro; o en lugar de cuerpos luminosos, habla de una energía radiante, y se refiere a otras personificaciones

como «la» electricidad, «la» temperatura, «la» radiactividad (1).

Esta fuerza o energía es, en realidad, un *numen* convertido en concepto y no el resultado de la experiencia científica. Confírmalo el hecho, inadvertido muchas veces, de que el principio fundamental de la dinámica, el conocido primer principio de la teoría mecánica del calor, no dice absolutamente nada sobre la esencia de la energía. En él se afirma la «conservación de la energía»; esta expresión, empero, es propiamente falsa, aunque psicológicamente resulta muy característica. La medición experimental, por su naturaleza, sólo puede determinar un *número* que, con expresión también característica, se ha llamado *trabajo*. Pero el estilo dinámico de nuestro pensamiento exige que se conciba como *diferencia* de energía, aun cuando la cantidad absoluta de energía sea sólo una imagen y nunca pueda ser indicada por un número determinado. Queda, pues, siempre indeterminada la llamada constante aditiva, es decir, que se intenta fijar la imagen de una energía, percibida por la mirada interior, aunque la práctica científica no tiene nada que ver con ella.

Por eso el concepto de fuerza es imposible de definir; como indefinibles son igualmente los términos primarios de voluntad y espacio, que no existen en los idiomas antiguos. Queda siempre un residuo que sólo es accesible a la intuición y al sentimiento y que transforma toda definición personal en una *casi religiosa profesión de fe, hecha por su autor*. Los físicos de la época barroca no hacen mas que expresar con palabras una experiencia íntima. Recordemos a Goethe, que sin poder definir su concepto de la fuerza cósmica, estaba seguro de

(1) La estructura dinámica de nuestro pensamiento aparece primeramente, como ya hemos visto, en las lenguas occidentales con su *ego habeo factum*, en lugar de *feci*. Desde entonces todo cuanto sucede lo vamos expresando en términos siempre dinámicos. Decimos que «la» industria se abre mercados y que «el racionalismo» llega a predominar. No hay lengua antigua que permita expresiones de este tipo. Ningún griego hubiese dicho «el estoicismo» en lugar de «los estoicos». Aquí se manifiesta una diferencia esencial entre las imágenes de la poesía antigua y las de la poesía occidental



ella. Kant llamaba fuerza al fenómeno de una realidad en sí: «La substancia en el espacio, el cuerpo, es conocida sólo por fuerzas.» Laplace la llama una incógnita, cuyos efectos conocemos; Newton había pensado en fuerzas lejanas inmateriales. Leibnitz hablaba de la *vis viva* como de un quantum que, junto con la materia, constituye la unidad de la mónada. Descartes no se sentía dispuesto a separar esencialmente el movimiento de la cosa movida, en lo cual coinciden con él ciertos pensadores del siglo XVIII (Lagrange). En la época gótica, junto a *potentia*, *impetus*, *virtus*, se encuentran circunloquios que se sirven de términos como *conatus* y *nisus*, en los cuales es claro que la fuerza no se separa de la causa. Es muy posible distinguir conceptos católicos, conceptos protestantes y conceptos ateos de la fuerza. Spinoza, judío, y por lo tanto miembro de la cultura mágica por su alma, no pudo asimilarse el concepto fáustico de la fuerza, que falta en su sistema (1). Y véase el enorme poder de los conceptos primarios: H. Hertz, que es el único judío de entre los físicos del reciente pasado, ha sido también el único que ha intentado resolver el dilema de la mecánica, prescindiendo del concepto de fuerza.

El dogma de la fuerza es el tema *único* de la física fáustica. Eso que, bajo el nombre de estática, ha recorrido los sistemas y los siglos, como una parte de la física, es una ficción. La «estática moderna» es algo así como «la aritmética» y «la geometría», teorías de las cuentas y las medidas, que si se conciben las palabras en su sentido primitivo resultan para el análisis actual nombres vacíos, restos literarios de las ciencias antiguas que no hemos suprimido o por lo menos reconocido como fantasmas por el respeto que todo lo antiguo nos inspira. No hay una estática occidental, es decir, que el espíritu occidental no encuentra un modo natural y propio de interpretar los hechos mecánicos, fundándose en los conceptos de forma y substancia, o en todo caso, de espacio y masa,

(1) Véase pág. 139.

en vez de fundarse en los de espacio, tiempo, masa y fuerza. Esto puede comprobarse fácilmente en cualquier teoría particular. La «temperatura» misma, que es lo que más produce la impresión «antigua» y estática de una magnitud pasiva, no se acomoda al sistema físico sino cuando ha quedado reducida a la imagen de una fuerza: la cantidad de calor, considerada como conjunto de los movimientos rápidos, sutiles e irregulares que verifican los átomos de un cuerpo; y su temperatura, considerada como la fuerza viva media de esos átomos.

El Renacimiento posterior creyó resucitar la estática de Arquímedes, como creyó continuar la plástica griega. Pero en ambos casos lo que hizo fué preparar las decisivas expresiones del barroco, desarrollando el espíritu gótico. Mantegna mantiene la estática de los motivos plásticos, y lo mismo Signorelli, cuyos dibujos y actitudes parecieron más tarde rígidos y fríos. Con Leonardo comienza el dinamismo, y ya Rubens representa un máximum de movilidad en los cuerpos flotantes.

En 1629 el jesuíta Nicolás Cabeo, siguiendo la orientación de la física renacentista, desenvolvió una teoría del magnetismo en el estilo de la concepción cósmica de Aristóteles. Pero esta teoría, como la obra de Palladión sobre Arquitectura (1578), no podía tener consecuencias; no porque fuese «falsa», sino porque era contradictoria con el sentimiento fáustico de la naturaleza, que los pensadores e investigadores del siglo XIV habían logrado emancipar de la tutela arábigomágica y que exigía propias formas expresivas de su conocimiento cósmico. Cabeo renuncia a los conceptos de fuerza y masa, limitándose a los clásicos de forma y materia; es decir, que, apartándose del espíritu que anima la arquitectura de Miguel Angel viejo y de Vignola, retorna al sentir de Michelozzo y Rafael, y construye así un sistema perfectamente cerrado, pero sin trascendencia para el futuro. La concepción del magnetismo como un estado de los cuerpos, no como una fuerza en el espacio infinito, no podía ser un símbolo satisfac-

torio para la visión interior del hombre fáustico. Nosotros necesitamos teorías de la lejanía, no de la proximidad. Otro jesuíta, el P. Boscovich, fué el primero que transformó los principios matemáticos mecánicos de Newton en una dinámica propia y comprensiva (1758).

El mismo Galileo sentía aún la fuerte influencia de ciertas reminiscencias, producto del sentimiento renacentista, para el cual resultaba extraña e incómoda la oposición de fuerza y masa que es, en el estilo arquitectónico, pictórico y musical, el origen del *movimiento grande.* Galileo limita la representación de la fuerza a las fuerzas del contacto (choque) y formula únicamente la conservación de la cantidad de movimiento. Así es como se mantiene en el mero moverse, excluyendo el pathos del espacio. Leibnitz, en polémica contra él, desenvolvió la idea de las fuerzas propiamente dichas, fuerzas activas en el espacio infinito, fuerzas *libres*, *dirigidas* (fuerza viva, *activum thema*), que puso desde luego en perfecta conexión con sus descubrimientos matemáticos. En lugar de la cantidad de movimiento, consérvanse ahora las fuerzas vivas; lo cual corresponde a la substitución del número como magnitud por el número como función.

El concepto de masa se formó claramente después. Galileo y Keplero usan en lugar de la masa el volumen, y Newton fué el primero en considerarlo resueltamente en el sentido *funcional:* el mundo como función de Dios. Contradice el sentimiento renacentista el hecho de que la masa—definida hoy como relación constante de fuerza y aceleración con respecto a un sistema de puntos materiales—no sea proporcional al volumen, de lo cual los planetas nos dan un ejemplo importante.

Pero Galileo tenía que inquirir las *causas* del movimiento. Esta investigación, empero, carece de sentido en la estática propiamente dicha, que se limita a los conceptos de forma y materia. Para Arquímedes el cambio de lugar era poco importante en comparación con la figura, que pertenecía a la esencia misma de toda existencia corpórea. ¿Qué podría actuar sobre

los cuerpos, desde fuera, si el espacio «no existe»? Las cosas se mueven; no son funciones de un movimiento. Newton fué quien, en total independencia del sentir renacentista, creó el concepto de la *fuerza a distancia*, atracción y repulsión de masas a través del espacio. La distancia *es para él una fuerza*. En esta idea ya no hay nada palpable para los sentidos; y el mismo Newton, ante ella, sintió cierta desazón. La idea se había apoderado de él, no él de ella. Es el espíritu mismo del barroco, inclinado hacia el espacio infinito, el que evocó esa concepción *contrapuntística* y *completamente implástica*, y la evocó con una contradicción interna. Nadie ha podido nunca definir satisfactoriamente esas fuerzas a distancia. Nadie ha comprendido nunca lo que es propiamente la fuerza centrífuga. ¿Es la fuerza de la Tierra en rotación alrededor de su eje la causa de ese movimiento, o viceversa? ¿O son las dos idénticas? Esa causa, pensada en sí, ¿es una fuerza u otro movimiento? ¿Cómo se distinguen la fuerza y el movimiento? Los cambios en el sistema planetario son, se dice, efectos de una fuerza centrífuga. Pero entonces los cuerpos deberían salirse de sus trayectorias; mas como esto no sucede, se admite la existencia de una fuerza centrípeta. Pero ¿qué significan estas palabras? La imposibilidad de poner orden y claridad en todo esto hubo de impeler a Enrique Hertz a renunciar totalmente al concepto de fuerza y reducir su sistema de la mecánica al principio del contacto (choque) mediante la hipótesis artificial de unos acoplamientos fijos entre las posiciones y las velocidades. Con esto, empero, quedaban disimuladas las perplejidades, pero no resueltas. Estas perplejidades son de naturaleza específicamente fáustica y arraigan en la esencia profunda de la dinámica. «¿Podemos hablar de fuerzas que nacen de movimientos?» Seguramente que no. Pero ¿podemos renunciar a los *conceptos primarios innatos* en el espíritu occidental, aunque sean indefinibles? El mismo Hertz no ha intentado dar a su sistema una aplicación práctica.

La teoría del potencial, fundada por Faraday—cuando el centro de gravedad del pensamiento físico pasó de la diná-

mica de la materia a la electrodinámica del éter—, no elimina tampoco esa perplejidad *simbólica* de la mecánica moderna. El famoso experimentador, el visionario, el único no matemático de todos los maestros de la física moderna, observaba en 1846: «En una parte cualquiera del espacio, ya esté vacío en el sentido corriente de la palabra, ya lleno de materia, no veo más que fuerzas y las líneas según las cuales aquéllas se ejercen.» En esta descripción se manifiesta claramente la tendencia directiva, que por su contenido es profundamente orgánica, histórica, característica de la experiencia íntima del sujeto cognoscente; por eso Faraday se enlaza metafísicamente con Newton, cuyas fuerzas a distancia aluden a un fondo mítico que el piadoso físico se abstuvo expresamente de criticar. El otro camino posible para llegar a un concepto inequívoco de la fuerza—partiendo del «mundo», no de «Dios»; del objeto, no del sujeto en que el movimiento se manifiesta—llevó justamente entonces al concepto de *energía*, que, a diferencia de la fuerza, no representa una dirección, sino una cantidad dirigida, y en este sentido se relaciona con Leibnitz y su idea de la fuerza viva, con cantidad invariable; bien se ve cómo aquí se han recogido algunos caracteres esenciales del concepto de masa, de suerte que incluso se ha llegado a pensar en la idea extraña de una estructura atomística de la energía.

Sin embargo, este nuevo ordenamiento de los términos fundamentales no altera para nada el sentimiento de que existe una fuerza cósmica con un substrato; por lo tanto, no remedia la insolubilidad del problema del movimiento. Lo único que ha ocurrido en el tránsito de Newton a Faraday—o de Berkeley a Mill—ha sido la substitución del concepto religioso de acción por el concepto irreligioso de trabajo (1). En la imagen de la naturaleza que veían Bruno, Newton, Goethe, hay cierto elemento divino, que se manifiesta en acciones; en la imagen de la naturaleza que bosqueja la física moder-

(1) Véase pág. 209.

na, *la naturaleza produce trabajo*. En efecto, esto es lo que significa la concepción de que todo «proceso» puede medirse, en el sentido del primer principio de la termodinámica, por el gasto de energía, al cual corresponde un quantum de trabajo verificado, en forma de energía almacenada.

Por eso el descubrimiento decisivo de J. R. Mayer coincide con el nacimiento de la teoría socialista. Los sistemas económicos operan también con los mismos conceptos; desde Adam Smith el problema del valor está en relación con la cantidad de trabajo (1); frente a Quesnay y Turgot, esto representa el paso de una estructura orgánica a una estructura mecánica del cuadro económico. Ese «trabajo», que sirve de base a la teoría, está tomado en sentido puramente dinámico; y junto a los principios físicos de la conservación de la energía, de la entropía, de la acción mínima, podríamos muy bien colocar el principio correspondiente de la economía nacional.

Si consideramos ahora las etapas que ha recorrido el concepto central de la fuerza, desde que nace en el alto barroco, siguiendo siempre un curso de íntima afinidad con los mundos de las formas artísticas y matemáticas, hallaremos que son tres: en el siglo XVII (Galileo, Newton, Leibnitz) la fuerza aparece en forma imaginativa junto a la gran pintura, que se extinguió hacia 1680; en el siglo XVIII, siglo de la mecánica clásica (Laplace, Lagrange), se sitúa al lado de la música de Bach y recibe el carácter abstracto del estilo fugado; en el siglo XIX, en que el arte termina y la inteligencia civilizada supera al alma culta, aparece el concepto de fuerza en la esfera del análisis puro, sobre todo en las teorías de las funciones de varias variables complejas, sin las cuales, en su sentido más moderno, es casi incomprensible.

(1) Véase parte II, cap. V, núm. 4.

13

Con todo esto, empero, resulta que la física del Occidente europeo—nadie se engañe y se ilusione sobre este punto—ha llegado casi a los límites de sus posibilidades internas. El sentido postrero de su manifestación histórica era convertir el sentimiento fáustico de la naturaleza en conocimiento conceptual; las figuras de una fe primitiva, en formas mecánicas de una ciencia exacta. No hay que decir que ni la obtención de resultados prácticos cada vez más poderosos, ni tampoco la de resultados eruditos tienen nada que ver con la rápida disolución de la esencia, del núcleo esencial de nuestra física; tanto los resultados prácticos como los eruditos pertenecen a la historia superficial de una ciencia, pues la historia profunda es siempre la de un simbolismo y su estilo. Hasta los comienzos del siglo XIX, los progresos de la física concurren todos a la perfección interior, a la pureza, a la precisión y riqueza de la imagen dinámica de la naturaleza; pero a partir de este momento, cumbre de la claridad teorética, comienzan los progresos de la física a producir efectos de disolución. Y ello no sucede deliberadamente; las altas inteligencias de la física moderna no se dan siquiera cuenta de esto. Todo ello es el resultado de una necesidad histórica ineludible. La física antigua llegó a su plenitud en el mismo estadio—hacia 200 antes de J. C.—. El análisis llegó a su término con Gauss, Cauchy y Riemann; y hoy se dedica a tapar las rendijas de su edificio.

De pronto se suscitan dudas destructoras sobre cosas que ayer aún constituían el fundamento inatacable de la teoría física; por ejemplo: sobre el sentido del principio de la energía, sobre el concepto de masa, de espacio, de tiempo absoluto, de ley natural causal. Y ya no se trata de aquellas dudas fecundas del alto barroco, que se enderezaban a un fin de conocimiento, no; estas dudas de ahora tocan a la posibilidad misma de la física. El empleo cada día más frecuente de

los métodos enumerativos y estadísticos, que aspiran a obtener una simple verosimilitud en los resultados y que renuncian a la exactitud absoluta de las leyes naturales—como se entendía antes, en la época de la esperanza—, es la prueba de un profundo escepticismo que los creadores de esos métodos no aprecian en toda su hondura.

Vamos acercándonos a un momento en que se renunciará a la posibilidad de una mecánica cerrada y coherente. Ya he demostrado que la física tiene que fracasar siempre ante el problema del movimiento, en el cual la persona viva del que conoce se insinúa metódicamente en el mundo inorgánico de las formas conocidas. Todas las hipótesis recientes presentan esa misma perplejidad, tras una labor intelectual de trescientos años, en tan aguda forma, que no deja margen a ilusión alguna. La teoría de la gravitación, que desde Newton era una verdad inconmovible, ha sido reconocida como una hipótesis de tiempo limitado y de vacilante validez. El principio de la conservación de la energía no tiene sentido, si la energía es infinita en un espacio infinito. La aceptación del principio es inconciliable con la estructura tridimensional del espacio cósmico, no sólo la infinita euclidiana, sino la esférica (de entre las geometrías no euclidianas) con su volumen ilimitado pero finito. La validez de aquel principio quedaría, pues, reducida a «un sistema de cuerpos que esté cerrado hacia fuera»; limitación artificiosa que no existe en realidad ni puede existir. Pero el sentimiento cósmico del hombre fáustico, que es el origen de aquella representación fundamental—la *inmortalidad del alma cósmica, traducida en pensamientos mecánicos y extensivos*—, había querido expresar precisamente la infinidad simbólica. Tal era el *sentimiento;* pero el conocimiento no pudo transformarlo en un sistema puro. Otro postulado ideal de la dinámica moderna ha sido el éter lumínico, porque la dinámica exige que a cada movimiento corresponda la representación de algo que se mueve. Todas las hipótesis imaginables sobre la constitución del éter quedan refutadas por contradicción interna. Lord Kelvin ha demostrado

matemáticamente que no *puede* haber una estructura del éter que esté libre de objeciones. La interpretación de los experimentos de Fresnel exige que las ondas luminosas sean transversales y, por lo tanto, que el éter sea un cuerpo sólido —con propiedades verdaderamente grotescas—; pero entonces las leyes de la elasticidad habrían de serle aplicadas y las ondas luminosas habrían de ser longitudinales. Las ecuaciones de Maxwell-Hertz en la teoría electromagnética de la luz, ecuaciones que son en realidad números puros, innominados, de indudable validez, excluyen toda interpretación basada en una mecánica del éter. El éter, entonces, ha sido definido como puro vacío, sobre todo bajo la impresión de deducciones sacadas de la teoría de la relatividad. Pero tal definición no significa otra cosa que la destrucción misma de la imagen dinámica.

Desde Newton, la hipótesis de una masa constante—en correspondencia con la fuerza constante—gozaba de validez incuestionable. Pero esa hipótesis ha sido anulada por la teoría de los cuantos de Planck y las conclusiones que de ella ha derivado Niels Bohr sobre la estructura de los átomos, que habían resultado necesarios a consecuencia de ciertos experimentos. Todo sistema cerrado posee, además de la energía cinética, la energía del calor radiante, que no es separable de éste y que, por lo tanto, no es representable en su pureza, por el concepto de masa. Pues si definimos la masa por la energía viva, ya no resulta constante con respecto al estado termodinámico. Empero la incorporación del cuanto de acción en el conjunto de las hipótesis de la dinámica barroca, de la dinámica clásica, no obtiene éxito satisfactorio y amenaza destruir el principio de la constancia de todos los nexos causales y al mismo tiempo el fundamento—echado por Newton y Leibnitz—del cálculo infinitesimal (1). Pero la teoría de la relatividad supera en dudas a estas teorías. La

(1) M. Planck: *Die Entstehung und bisherige Entwicklung der Quantentheorie* [Origen y evolución actual de la teoría de los cuantos 1920, págs. 17 y 25.

teoría de la relatividad, hipótesis metódica que revela una cínica despreocupación, ataca al núcleo mismo de la dinámica. Apoyándose en los experimentos de Michelson, según los cuales la velocidad de la luz es independiente del movimiento de los cuerpos en que se propaga; preparada por los trabajos matemáticos de Lorentz y Minkowski, aspira, en su tendencia característica, a anular el *concepto del tiempo absoluto.* Los resultados de las observaciones astronómicas no pueden ni confirmarla ni refutarla—en esto existe hoy una ilusión peligrosa—. Sobre hipótesis como ésta no caben los juicios de exacta o falsa; se trata de ver si, en el caos de las representaciones complicadísimas y artificiosas que se han formado a consecuencia de las innumerables hipótesis de la investigación sobre radiactividad y termodinamismo, la relatividad se mostrará o no *utilizable.* Pero tal como es, esta teoría *ha anulado la constancia de todas las cantidades físicas en cuya definición entra el tiempo;* ahora bien: la dinámica occidental, por oposición a la antigua estática, *sólo* posee esas cantidades impregnadas de tiempo. Ya no hay medidas absolutas de longitud, ni cuerpos rígidos. Con lo cual se suprime también la posibilidad de determinaciones cuantitativas y, por lo tanto, el concepto clásico de la masa como relación constante de la fuerza y la aceleración—en el momento mismo en que el cuanto de acción, producto de la energía y del tiempo, es establecido como una nueva constante.

Podemos advertir claramente que las representaciones de los átomos construídas por Rutherford y Bohr (1) no significan más sino que el resultado numérico de las observaciones queda súbitamente asentado en una imagen que representa un mundo planetario en el interior del átomo, mientras que hasta ahora se prefería la representación de enjambres de átomos; podemos advertir asimismo que los físicos actuales propenden a construir series enteras de hipótesis, verdaderos

(1) Que han sido causa de que muchos se figuren que ha quedado demostrada «la existencia real» de los átomos, extraña recaída en el materialismo del siglo anterior.



castillos de naipes, tapando cada contradicción con una nueva hipótesis rápidamente elaborada; y si a esto añadimos cuán poco les preocupa el hecho de que todas esas imágenes sean entre sí contradictorias e incompatibles con la imagen rigurosa de la dinámica barroca, habremos llegado a la convicción de que *el gran estilo de las representaciones físicas* ha terminado, dejando el puesto, como la arquitectura y las artes plásticas, a una especie de producción *industrial de hipótesis;* y si no se percibe con entera claridad el derrumbamiento de este simbolismo, es porque lo oculta la superior maestría de la técnica experimental en nuestro tiempo.

14

Entre los símbolos de la decadencia es el primero y principal la entropía, que, como es sabido, constituye el tema del segundo principio de la termodinámica. El primer principio, el de la conservación de la energía, se limita a formular la esencia de la dinámica, por no decir la estructura del espíritu europeo occidental, que es el único para quien la naturaleza, necesariamente, aparece en la forma de una causalidad dinámica y contrapuntística, en oposición a la estática y plástica de Aristóteles. El elemento fundamental de la imagen del mundo fáustico no es la *actitud*, sino la *acción*, o, dicho mecánicamente, el proceso; y aquel principio fija exclusivamente el carácter matemático de los procesos en forma de variables y constantes. Pero el segundo principio llega más hondo y determina una *tendencia uniforme del acontecer físico*, que no está de ninguna manera definida *a priori* en los conceptos fundamentales de la dinámica.

La entropía es representada matemáticamente por una cantidad que está determinada por el estado momentáneo de un sistema cerrado de cuerpos y que, a pesar de todos los cambios posibles de índole física o química, sólo puede aumentar, nunca disminuir. En el mejor caso, permanece inva-

riable. A la entropía le sucede lo mismo que a la fuerza y a la voluntad, que es perfectamente clara y distinta para todo aquel que consiga penetrar en la esencia de esas formas, pero que recibe de cada cual fórmulas distintas y manifiestamente insuficientes. También aquí el espíritu resulta inferior a la necesidad expresiva del sentimiento cósmico.

El conjunto de los procesos se divide en irreversibles o reversibles, según que la entropía aumenta o no. En los de la primera clase, la energía libre se convierte en energía almacenada; para que esta energía muerta vuelva a convertirse en energía viva hace falta que al mismo tiempo se verifique un segundo proceso que almacene otro cuanto de energía viva. El ejemplo más conocido es la combustión del carbón, esto es, la conversión de la energía viva almacenada en calor, recogido por la forma gaseosa del ácido carbónico, cuando se quiere convertir la energía latente del agua en tensión gaseosa y en movimiento. De aquí se sigue que la entropía disminuye continuamente en el conjunto del universo, de manera que el sistema dinámico camina a un estado final. Entre los procesos irreversibles están los de conducción del calor, difusión, frotamiento, emisión luminosa, reacciones químicas; entre los procesos reversibles, la gravitación, las vibraciones eléctricas, las ondas electromagnéticas y sonoras.

Lo que hasta ahora nadie ha sentido, lo que me inclina a considerar el principio de la entropía (1850) como el comienzo de la destrucción de esa obra maestra de la inteligencia europea, la física de estilo dinámico, es la profunda oposición entre la teoría y la realidad, oposición que por vez primera se manifiesta explícitamente en la teoría misma. Habiendo el primer principio dibujado el cuadro riguroso de un acontecer de la naturaleza en series de causas y efectos, viene luego el segundo principio, e introduciendo la irreversibilidad, pone de manifiesto una tendencia de la vida inmediata, que contradice fundamentalmente la esencia de la mecánica y de la lógica.

Si perseguimos las consecuencias de la teoría de la entro-

pía, resultará en primer lugar que, teóricamente, todos los procesos *han* de ser reversibles. Es ésta una de las exigencias fundamentales de la dinámica. Con toda rigurosidad lo reclama así el primer principio. Pero resulta, en segundo lugar, que en la *realidad* todos los procesos naturales *son* irreversibles. Ni siquiera en las condiciones artificiales de la experimentación puede revertirse exactamente el proceso más sencillo, es decir, restablecerse un estado en su situación anterior. Nada es tan característico del estado actual del sistema como la introducción de la hipótesis del «desorden elemental», para desvanecer la contradicción entre las exigencias del espíritu y las experiencias reales: las mínimas partículas de los cuerpos—una imagen, no más—verifican todas procesos reversibles; pero en las cosas reales esas partículas están desordenadas y se estorban unas a otras y, por consiguiente, hay una probabilidad media de que el proceso natural, el proceso percibido por el observador, el proceso irreversible, vaya unido a un aumento de la entropía. Así, la teoría se convierte en un capítulo del cálculo de probabilidades, y en lugar de los métodos exactos aparecen los estadísticos.

Es evidente que nadie ha advertido lo que esto significa. La estadística, como la cronología, pertenece a lo orgánico, a la vida que se mueve en direcciones varias, al sino y al azar, no al mundo de las leyes y de la causalidad intemporal. Es bien sabido que la estadística sirve principalmente para caracterizar evoluciones políticas y económicas, esto es, históricas. En la mecánica clásica de Galileo y Newton no hubiera habido sitio para ella. Lo que ahora, de pronto, resulta sometido y sometible a métodos estadísticos, con probabilidades en lugar de aquella exactitud apriorística que unánimes exigían todos los pensadores barrocos, es el hombre que vive esa naturaleza, conociéndola, que se vive a sí mismo en ella; lo que la *teoría* abandona con necesidad interna—esos procesos reversibles que no existen en la realidad—representa el residuo de una forma rigurosa espiritual, el resto de la gran tradición barroca, que era hermana del estilo contra-

puntístico. Ese refugio en la estadística revela el agotamiento de la fuerza ordenativa que actuara en aquella tradición. El producirse y lo producido, el sino y la causalidad, los elementos históricos y los naturales comienzan a mezclarse. Los elementos formales de la vida: crecimiento, envejecimiento, duración, dirección, muerte, acuden a los primeros planos.

Esto es lo que, desde este punto de vista, ha de significar la irreversibilidad de los procesos cósmicos. En oposición al signo físico *t*, es la irreversibilidad la expresión del tiempo auténtico, del tiempo *histórico* que vivimos íntimamente, y que es idéntico al *sino*.

La física del barroco era un *sistema estricto;* no podían conmover su edificio teorías como ésta; en su cuadro no podía hallarse nada que expresara el azar y la simple probabilidad. Pero con la entropía la física se convierte en *fisiognómica*. Persigue el «curso del mundo». La *idea del fin del mundo* aparece en el ropaje de ciertas fórmulas que en el fondo de su esencia no son ya fórmulas. Entra en la física cierto elemento goethiano; y se apreciará bien la gravedad de este hecho si se ve claramente lo que en último término significaba la polémica apasionada de Goethe contra Newton en la teoría de los colores. Argumentaba en ella la intuición contra la intelección, la vida contra la muerte, la forma creadora contra la ley ordenativa. El mundo de las formas críticas, en el *conocimiento* de la naturaleza, nació del *sentimiento* de la naturaleza, del sentimiento de Dios, por contradicción contra éste. Pero ahora, al término de la época posterior, ha llegado a la extrema reparación y torna a su punto de partida.

Y así la imaginación, que actúa en la dinámica, evoca una vez más los grandes símbolos de la pasión histórica del hombre fáustico, la eterna preocupación, la propensión a las lejanías remotísimas del pretérito y futuro, la investigación histórica retrospectiva, el Estado previsor, las confesiones y autoanálisis, las campanadas de los relojes que, por doquiera resonantes, recuerdan a los pueblos el compás de la vida. El ethos de la palabra tiempo, tal como nosotros solos lo senti-

mos, tal como la música instrumental lo refleja en oposición a la plástiva estatuaria, se dirige hacia un *fin*. Ese fin ha sido representado en todas las imágenes vitales de Occidente como un tercer reino, una nueva edad, un problema de la humanidad, el término de una evolución. Esto es lo que significa la entropía, para la existencia total y el sino del mundo fáustico como naturaleza.

Ya en el concepto mítico de la fuerza, fundamento de todo este mundo de formas dogmáticas, reside tácito el sentimiento de una dirección, la referencia al pasado y al futuro; y aun se ve más claramente esto en el nombre de procesos, que se aplica a los acontecimientos naturales. Puede decirse que la entropía, forma espiritual que reúne la suma infinita de todos los sucesos naturales *en una unidad histórica y fisiognómica*, estaba ya implícita desde el principio en todas las conceptuaciones físicas, y que había de obtenerse un día como un «descubrimiento» por el camino de la inducción científica, para ser luego «confirmada» por los demás elementos teóricos del sistema. Cuanto más se acerca la dinámica a su fin, por agotamiento de sus posibilidades internas, más claros aparecen en el cuadro los rasgos históricos, más enérgica se manifiesta, junto a la necesidad inorgánica de la causa, la necesidad orgánica del sino, y junto a los factores de la extensión pura—capacidad e intensidad—, los factores de la dirección. Esto sucede por medio de una serie de audaces hipótesis, de estructura similar, que sólo en apariencia se derivan de exigencias experimentales, pero que en realidad estaban ya implícitas en el sentimiento cósmico y la mitología de la época gótica.

Entre esas hipótesis se encuentra la extraña hipótesis de la destrucción atómica, inventada para interpretar los fenómenos radiactivos. Según esta hipótesis algunos átomos de uranio, que han conservado intacta su esencia durante millones de años, a pesar de las influencias exteriores, estallan de pronto, sin causa conocida, y lanzan al espacio sus partículas, con una velocidad que llega a miles de kilómetros por

segundo. Este *sino* alcanza sólo a algunos de los numerosísimos átomos radiactivos, dejando intactos a los vecinos. He aquí una imagen que es también histórica, no natural; y si aquí se muestra necesaria la aplicación de la estadística, sería cosa de hablar de una substitución del número matemático por el número cronológico (1).

Estas representaciones retrotraen la fuerza mitoplástica del alma fáustica a su punto de partida. Al comienzo del gótico, justamente cuando se empezaron a construir los relojes mecénicos, símbolos de un sentimiento histórico, apareció el mito de Ragnarök, del fin del mundo, del ocaso de los dioses. Es posible que esta representación tal como la encontramos en el Völuspa y en forma cristiana en el Muspilli, tenga su origen, como todos los supuestos mitos germánicos primitivos, en modelos de motivos antiguos, y sobre todo cristianos apocalípticos; pero en su forma germánica es la expresión y símbolo del alma fáustica y no de otra alguna. El mundo de los dioses olímpicos no tiene historia. No conoce devenir, ni épocas, ni fin. Pero el disparo apasionado hacia la lejanía es típicamente fáustico. La fuerza, la voluntad tiene un fin, y donde hay un fin hay también un término para la mirada inquisitiva. Aquí se manifiesta en forma de concepto eso mismo que la perspectiva de la gran pintura al óleo expresa por medio del punto de convergencia, el parque barroco por medio del «*point de vue*», el análisis por medio del miembro restante de las series infinitas. El Fausto de la segunda parte de la tragedia muere porque ha *alcanzado su fin. El fin del mundo como cumplimiento de una evolución interna necesaria:* he aquí el ocaso de los dioses. Tal significa la teoría de la entropía, concepción última, concepción irreligiosa del mito.

---

(1) De hecho, la idea de que los elementos tienen una duración vital ha dado ocasión a su estimación media en 3,85 días (véase K. Fajans, *Radioctivität*, 1919, pág. 12).



15

Aun nos queda diseñar el ocaso de la ciencia occidental. El camino que sigue hoy empieza ya a inclinarse hacia el descenso. Por eso puede preverse con seguridad su decadencia.

Esto mismo, a saber: la previsión del indefectible sino, es patrimonio exclusivo de la visión histórica, que sólo el espíritu fáustico posee. La antigüedad murió, sin saber que moría, creyendo en una realidad eterna. Vivió sus últimos días con una felicidad sin reservas, gustando cada hora como un don de los dioses. Nosotros, empero, conocemos nuestra historia. Una última crisis espiritual nos aguarda, una crisis que conmoverá al mundo europeo y americano. El helenismo posterior nos dice cuál ha de ser su curso. La tiranía del intelecto, que nosotros no sentimos porque representamos la cumbre del ejercicio intelectual, constituye en cada cultura una época entre la virilidad y la senectud; no más. Su expresión más clara se halla en el culto de las ciencias exactas, de la dialéctica, de la demostración, de la experiencia, de la causalidad. El jónico y el barroco representan el vuelo del intelecto. El problema consiste en saber cuál será la forma de su terminación.

He aquí lo que yo predigo: En este siglo, siglo del alejandrinismo científicocrítico, siglo de las grandes cosechas, de las concepciones definitivas, arderá un nuevo fuego interior, capaz de superar la voluntad que aspira a la derrota de la ciencia. La ciencia exacta camina al suicidio, por el refinamiento de sus problemas y métodos. Primero se pusieron a prueba sus medios—en el siglo XVIII—; luego, su poder—en el XIX—; finalmente se contempla su función histórica. Pero el camino del escepticismo conduce a la «segunda religiosidad» (1), que no viene antes, sino después de una cultura. Se renuncia entonces a toda demostración; los hombres quie-

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 20.

ren creer, no analizar. La investigación crítica deja de ser un ideal del espíritu.

El individuo renuncia, abandonando los libros. La *cultura* renuncia, cesando de manifestarse en inteligencias científicas. La ciencia, empero, no existe mas que en el pensamiento vivo de las grandes generaciones de sabios; y los libros no son nada si no viven y actúan en hombres que estén a su altura. Los resultados científicos no son sino los elementos de una gran tradición. La muerte de una ciencia consiste en que no haya nadie ya capaz de vivirla. Pero doscientos años de orgías científicas acaban por hartar. No es el individuo, es el alma de la cultura la que se harta. Y lo manifiesta enviando al mundo histórico del día unos investigadores cada vez más pequeños, mezquinos, estrechos, infecundos. El gran siglo de la ciencia antigua fué el tercero, el que sigue a la muerte de Aristóteles. Cuando llegaron los romanos, cuando Arquímedes murió, casi se había terminado ya. Nuestro gran siglo ha sido el XIX. Ya en 1900 no hay sabios por el estilo de Gauss, Humboldt, Helmholtz. Han muerto los grandes maestros de la física, de la química, de la biología, de la matemática. Hoy vivimos el *decrescendo* de los brillantes epígonos que saben ordenar, reunir y concluir, como los alejandrinos en la época romana. Es éste un *síntoma* general que aparece en todo lo que no sea la vida práctica, la política, la técnica, la economía. Después de Lisipo no viene ningún gran escultor cuya presencia haya sido un sino; después de los impresionistas, ningún pintor; después de Wágner, ningún músico. La época del cesarismo no necesita arte ni filosofía. A Eratóstenes y Arquímedes, los creadores propiamente dichos, siguen Poseidonio y Plinio, que coleccionan con buen gusto; y por último vienen Ptolomeo y Galeno, que no hacen sino copiar. Así como la pintura al óleo y la música contrapuntística agotaron sus posibilidades en un corto número de siglos de evolución orgánica, así también la dinámica, cuyo mundo de formas florece hacia 1600, es un conjunto que se encuentra hoy en disolución.

Pero antes, el espíritu fáustico, eminentemente histórico, ha de proponerse un problema nunca planteado, ni siquiera vislumbrado como posible hasta ahora. Habrá de ser escrita una *morfología de las ciencias exactas*, que investigue cómo todas las leyes, los conceptos, las teorías son formas íntimamente conexionadas, y qué es lo que, como tales, significan en el ciclo vital de la cultura fáustica. La física teorética, la química, la matemática, consideradas como conjuntos de símbolos: he aquí la superación definitiva del aspecto mecánico por una visión cósmica que vuelve a ser religiosa. Es la última obra maestra de una fisiognómica en la cual se deshace la sistemática, como expresión y símbolo. En el futuro no preguntaremos ya cuáles son las leyes universalmente válidas de la afinidad química o del diamagnetismo—modo de pensar dogmático exclusivo del siglo XIX—; y hasta nos admiraremos de que tales problemas hayan podido antaño llenar espíritus de tanta valía. Investigaremos de dónde vienen esas formas prefijadas al espíritu fáustico; por qué hubieron de recaer en nosotros, hombres de determinada cultura, a diferencia de cualesquiera otros; qué sentido profundo encierra el hecho de que las cifras obtenidas se manifiesten justamente en tal o cual vestidura de imágenes. Y hoy apenas si podemos vislumbrar cuántos supuestos valores objetivos, cuántas supuestas experiencias no son sino vestiduras, imágenes y expresiones.

Las ciencias particulares, teoría del conocimiento, física, química, matemática, astronomía, se acercan unas a otras con rapidez cada día mayor. Vamos a una perpetua identidad de los resultados y, por lo tanto, a una mezcla de los mundos de formas. Esta síntesis representa por una parte un sistema reducido a escasas fórmulas fundamentales compuestas de números funcionales; por otra, un pequeño grupo de teorías que dan nombres a esos números. Por último, estas teorías serán reconocidas como mitos encubiertos, nacidos en la época primera de la cultura; y a su vez podrán y deberán reducirse a algunos rasgos esenciales de carácter imaginativo, pero de

significación fisiognómica. Nadie ha notado esta convergencia, porque desde Kant, y propiamente ya desde Leibnitz, ningún sabio ha dominado el conjunto de los problemas de *todas* las ciencias exactas.

Hace cien años eran la física y la química extrañas una a otra; hoy son inseparables. Recordad los problemas del análisis espectral, de la radiactividad y de la radiación calórica. Hace cincuenta años las partes esenciales de la química podían ser expuestas casi sin matemáticas; hoy los elementos químicos están ya a punto de convertirse en constantes matemáticas de relaciones complejas de variables. Los elementos eran, empero, en su acepción sensible, las últimas magnitudes de la ciencia natural que recordaban la plasticidad antigua. La fisiología está a punto de convertirse en un capítulo de la química orgánica y empieza a emplear los medios del cálculo infinitesimal. Las partes de la vieja física, que se distinguían por los órganos de percepción sensible—acústica, óptica, termología—, se han deshecho para integrarse en una dinámica del éter, cuyos límites puramente matemáticos no se mantienen fijos. Las últimas consideraciones de la teoría del conocimiento se reúnen hoy con las del análisis superior y con la física teorética en un conjunto de muy difícil acceso, al que pertenece o debiera de pertenecer, por ejemplo, la teoría de la relatividad. La teoría emanativa de las especies radiantes, en radiactividad, se expresa en un lenguaje de signos, que no contiene nada intuible.

La química está a punto de eliminar los rasgos sensibles que aun quedan en la determinación intuitiva de las cualidades de los elementos (valencia, peso, afinidad, reactividad). Los elementos se caracterizan de diferente manera, según los enlaces de que «procedan»; representan complejos de unidades heterogéneas que actúan experimentalmente («realmente») como unidades de orden superior, y por lo tanto no son prácticamente separables, aunque relativamente a su radiactividad presenten hondas diferencias; la emanación de energía radiante implica una estructura y, por lo tanto,

cabe hablar de una *duración vital* de los elementos, lo cual es una evidente contradicción al concepto primitivo del elemento y, por tanto, al espíritu de la química moderna, creada por Lavoisier. Todo esto acerca estas representaciones a la teoría de la entropía, con su escabrosa oposición entre causalidad y sino, naturaleza e historia; todo esto indica que nuestra ciencia tiende a identificar sus asertos lógicos o numéricos con la estructura del intelecto mismo y va acercándose a la noción de que toda la teoría que envuelve a esos números representa simplemente la expresión simbólica de la vida fáustica.

En este punto, hemos de citar, por último, como uno de los fermentos más importantes que actúan en el mundo de las formas, la teoría de los conjuntos, teoría típicamente fáustica que, en rigurosa oposición a la vieja matemática, no concibe ya magnitudes singulares, sino la *reunión* de magnitudes morfológicamente homogéneas por algún carácter; por ejemplo: la totalidad de los números cuadrados o la de las ecuaciones diferenciales de cierto tipo. La teoría de los conjuntos concibe esos conjuntos como nuevas unidades, como nuevos números de *orden superior* y los somete a reflexiones, antes completamente desconocidas, que versan sobre su potencia, ordenación, equivalencia, numerabilidad (1). Los conjuntos finitos (numerables, limitados) se caracterizan, por su potencia, como «números cardinales» y, por su orden, como «números ordinales», y se establecen sus leyes y especies numéricas. Se está, pues, realizando una última amplificación de la teoría de las funciones, que poco a poco había ido incorporando la matemática entera al lenguaje de sus formas; y según esto, atendiendo al carácter de las funciones, se procede por principios de la teoría de los grupos, y atendiendo

(1) El «conjunto» de los números racionales es numerable; el de los reales, no. El conjunto de los números complejos es de dos dimensiones; de donde se infiere el concepto de conjunto de *n* dimensiones, que introduce las formas geométricas en la esfera de la teoría de los conjuntos.

al valor de las variables, por principios de la teoría de los conjuntos. La matemática en este punto tiene plena conciencia de que estas consideraciones últimas sobre la esencia del número confluyen con las de la lógica pura, y ya se habla de un álgebra de la lógica. La axiomática de la moderna geometría es ya totalmente un capítulo de la teoría del conocimiento.

El fin inadvertido a que todo esto se encamina, y que el verdadero físico siente en sí como un *instinto*, es la construcción de una trascendencia pura, numérica, la superación perfecta e integral de la apariencia sensible, substituída ahora por un idioma de imágenes, incomprensible e impronunciable para el lego, idioma al que confiere necesidad interna el gran símbolo fáustico del *espacio infinito*. Ciérrase el ciclo de la física occidental. Con el profundo escepticismo de estas nociones postreras, se retrotrae el espíritu a las formas de la religiosidad gótica. El contorno cósmico inorgánico, conocido, analizado, el mundo como naturaleza, se ha convertido en una pura esfera de números funcionales. Hemos visto que el número es uno de los símbolos más primitivos de las culturas, y de aquí se sigue que la ascensión hacia el número puro es el retorno de la conciencia vigilante a su propio misterio, la revelación de su propia necesidad formal. Llegada a su término, descúbrese al fin la trama inmensa—cada vez más impalpable, cada vez más transparente—que teje sin cesar la ciencia de la naturaleza: no es otra cosa que la estructura interna de la intelección verbal, que se figura haber superado la apariencia y haber aislado «la verdad». Pero debajo reaparece lo primario y más profundo, el mito, el devenir inmediato, la vida misma. Cuanto menos antropomórfica cree ser la física, más lo es en realidad. Va eliminando *uno por uno* los rasgos humanos del cuadro natural, para obtener una naturaleza que parece pura, pero que no es a la postre sino la humanidad misma. Del alma gótica surgió el espíritu ciudadano, *alter ego* de la física irreligiosa, ocultando con su sombra la imagen religiosa del universo. Hoy, en el ocaso de la época científica, en el estadio del escepticismo victorioso disípanse

las nubes y reaparece con perfecta claridad el paisaje matutino.

La última conclusión de la sabiduría fáustica es—si bien sólo en sus momentos supremos—la disolución de la ciencia toda en un ingente sistema de afinidades morfológicas. La dinámica y el análisis son por su sentido, sus formas y su substancia idénticos a la ornamentación románica, a las catedrales góticas, al dogma cristianogermánico y al Estado dinástico. Todos hablan de un mismo sentimiento cósmico. Todos han nacido y envejecido con el alma fáustica. Todos representan su *cultura*, como espectáculo histórico, en el mundo del día y del espacio. La reunión de todos los aspectos científicos en un solo conjunto presentará todos los rasgos del gran arte contrapuntístico. *Una música infinitesimal del espacio cósmico ilimitado:* éste ha sido el anhelo profundo de este alma, en oposición a la antigua con su cosmosplásticoeuclidiano. Tal es, reducido a la fórmula de una causalidad dinámicoimperativa, necesidad lógica de la inteligencia fáustica; tal es, desarrollado en una física dictatorial, trabajadora, que circunda la tierra; tal es, digo, su gran testamento para el espíritu de las culturas venideras—legado de formas colmadas de trascendencia, que quizá nunca será abierto por nadie. Así, un día la ciencia occidental, cansada de su esfuerzo, tornará al hogar primero de su alma.

FIN DEL SEGUNDO TOMO Y DE LA PRIMERA PARTE

INDICE

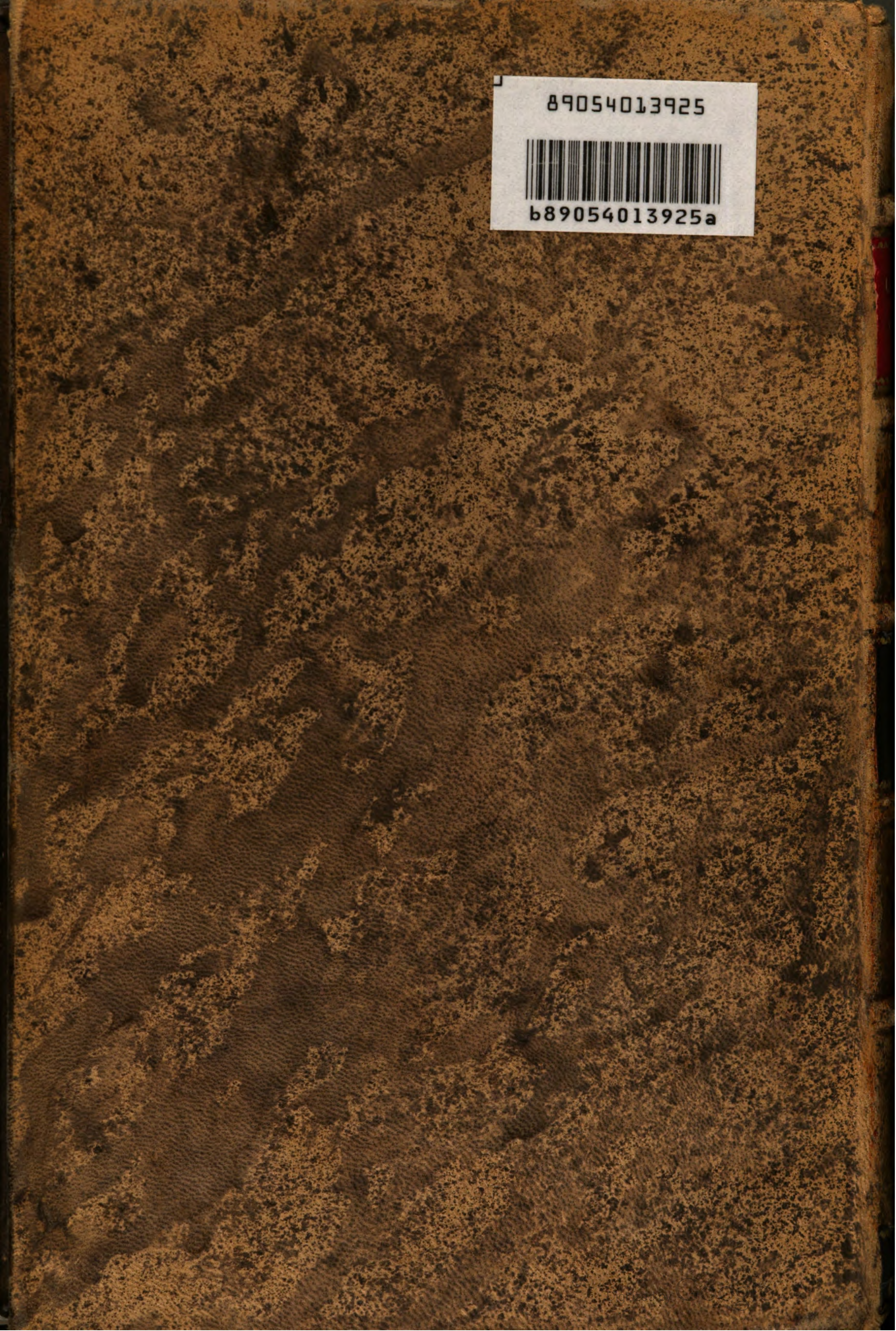


VEINTE PESETAS

Printed in Spain






89054013925
b89054013925a